

**UNIVERZITA KARLOVA**

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

Bc. Vendula Mináriková

Cenzura českého filmového importu v 60. – 70. letech 20. století  
z hlediska překladu

*Censorship in Czech cinematographic import during the 1960s –  
70s: translation aspects*

Vedoucí práce:

PhDr. Mgr. Petra Mračková Vavroušová, Ph.D.

Praha, 2019

## **Poděkování**

Ráda bych na tomto místě poděkovala především PhDr. Mgr. Petře Mračkové Vavroušové, Ph.D. za její vstřícnost a cenné rady při vedení této práce, ale také prof. Mgr. Aleši Danielisovi, Martinovi Boudovi, Michaelu Málkovi, PhDr. Olze Walló a nejmenovanému romanistovi za poskytnuté rozhovory.

## **Čestné prohlášení**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 4. 1. 2019

.....  
Vendula Mináriková

## Abstrakt

Tato teoreticko-empirická diplomová práce má interdisciplinární charakter se zabývá uplatňováním cenzury v procesu importu filmů do Československa v 60. a 70. letech 20. století. Konkrétně se zaměříme na anglicky mluvené filmy dabované do češtiny. Práce shrnuje dosavadní teoretické poznatky o daném tématu a doplňuje je o nové informace získané prostřednictvím rozhovorů s pamětníky. Nashromážděná data jsou poté použita pro rozbor dvou dabovaných filmů uvedených do československé filmové distribuce ve zkoumaném období – filmu *Komik* (*The Entertainer*, 1960) a filmu *Dvanáct rozhněvaných mužů* (*Twelve Angry Men*, 1957). Závěr práce nabízí srovnání těchto dvou dabingů s ohledem na dobový kontext, porovnání podmínek, za nichž československý dabing v 60. a 70. letech vznikál a další možné směry budoucího bádání.

Klíčová slova: *cenzura, cenzurní zásah, Československo, dabing, film, filmová distribuce, komunismus, manipulační škola, metatext, překlad, výrazový posun*

## Abstract

This theoretical and empirical interdisciplinary thesis examines censorship in cinematographic import to Czechoslovakia during the 1960s and 70s. Specifically we focus on English-spoken movies dubbed into Czech. The thesis summarizes existing theoretical research on the present topic and complements it with data acquired through interviews with contemporary witnesses. This information is then used for an analysis of two movies released to cinemas in Czechoslovakia during the researched period – *The Entertainer* (in Czech *Komik*, 1960) and *Twelve Angry Men* (in Czech *Dvanáct rozhněvaných mužů*, 1957). The thesis ends with a comparison of these two dubbings in their respective context and of the 1960s and 1970s from the perspective of the Czechoslovak dubbing. Finally, it offers several topics for further research.

Key words: *censorship, intervention of censorship, Czechoslovakia, dubbing, movie, film distribution, communism, manipulation school, metatext, translation, shift of expression*

## Obsah

Abstrakt.....	4
Abstract.....	5
Seznam zkratk.....	8
Seznam tabulek.....	9
1. Úvod.....	10
2. Cenzura.....	13
2.1. Stav zkoumané problematiky.....	13
2.2. Vymezení pojmu cenzura.....	14
2.3. Teorie literární cenzury.....	15
2.4. Cenzura v překladu.....	17
3. Historický kontext.....	18
3.1. Stručný přehled vývoje komunistického režimu v Československu.....	18
3.2. Stručné dějiny cenzury v českých zemích do roku 1948.....	19
3.3. Cenzura v komunismu – instituce a praktiky.....	21
3.4. Import filmů do Československa.....	24
4. Československá filmová distribuce v letech 1960 – 1979.....	27
4.1. Materiál.....	27
4.2. Detail distribuce.....	29
4.3. Jazyková úprava importovaných filmů.....	30
4.4. Rozbor cenzurních karet.....	34
5. Translatologická východiska.....	37
5.1. Telavivská škola.....	37
5.2. Manipulační škola.....	38
5.3. Anton Popovič.....	39
5.3.1. Teorie metatextu.....	40
5.3.2. Výrazové posuny při překladu.....	41
5.4. Specifika překladu pro dabing.....	42
6. Rozhovory s pamětníky.....	44
6.1. Informace získané z rozhovorů.....	46
6.2. Další informace zjištěné z rozhovorů.....	52
7. Analýza vybraných filmů.....	53
7.1. Film <i>Komik</i> .....	54
7.1.1. Analýza dabingu.....	56

7.2.	Film <i>Dvanáct rozhněvaných mužů</i> .....	63
7.2.1.	Analýza dabingu .....	64
7.3.	Srovnání analyzovaných dabingů .....	67
8.	Závěr .....	70
9.	Seznam použité literatury .....	72
9.1.	Knižní zdroje.....	72
9.2.	Slovníky .....	74
9.3.	Citované webové stránky a weby .....	75
9.4.	Databáze.....	75
9.5.	Archivní zdroje .....	75
10.	Seznam příloh .....	76
Příloha č. 1	– rozhovor s Michaelem Málkem .....	76
Příloha č. 2	– rozhovor s Martinem Boudou .....	85
Příloha č. 3	– rozhovor s Alešem Danielisem .....	92
Příloha č. 4	– rozhovor s Olgou Walló .....	93
Příloha č. 5	– rozhovor s nejmenovaným romanistou .....	102
Příloha č. 6	– cenzurní karta k filmu <i>Komik</i> .....	103
Příloha č. 7	– cenzurní karta k filmu <i>Dvanáct rozhněvaných mužů</i> .....	104
Příloha č. 8	– cenzurní karta k filmu <i>Myš, která řvala</i> .....	105
Příloha č. 9	– cenzurní karta k filmu <i>Konec dne</i> .....	106

## **Seznam zkratk**

ČFÚ – Československý filmový ústav

ČSFD – Česko-Slovenská filmová databáze

ČÚTI – Český úřad pro tisk a informace

FSB – Filmová studia Barrandov

FÚTI – Federální úřad pro tisk a informace

Glavlit – Generální ředitelství pro ochranu státního tajemství v tisku

HSTD – Hlavní správa tiskového dohledu

IMDb – Internet Movie Database (Internetová filmová databáze)

KSČ – Komunistická strana Československa

SÚTI – Slovenský úřad pro tisk a informace

ÚPF – Ústřední půjčovna filmů

ÚPS – Ústřední publikační správa

ÚSTR – Ústav pro studium totalitních režimů

ÚTI – Úřad pro tisk a informace

ÚV KSČ – Ústřední výbor Komunistické strany Československa



## **Seznam tabulek**

Tabulka č. 1 – Absolutní a relativní počty filmů uvedených do československé distribuce mezi lety 1960 a 1979, s. 29

Tabulka č. 2 – Způsob překladu filmů importovaných do Československa mezi lety 1960 a 1979, s. 31

Tabulka č. 3 – Poměr způsobů překladu filmů podle země, s. 32

Tabulka č. 4 – Srovnání importu filmů z východního a západního bloku, s. 33

Tabulka č. 5 – Rozdíl v distribuci v 60. a 70. letech, s. 34

Tabulka č. 6 – Počet cenzurních karet k anglicky mluveným filmům, s. 35

## 1. Úvod

Tato práce se zabývá procesem importu zahraničních filmů do Československa v průběhu 60. a 70. let a tím, zda a jak se v tomto procesu uplatňovala cenzura. V rámci zachování přiměřeného rozsahu této práce však po obecných charakteristikách náš výzkum zúžíme pouze na dlouhé (celovečerní) anglicky mluvené filmy a později jen na ty, které byly do češtiny přeloženy prostřednictvím dabingu. Zároveň se také v rámci Československa zaměříme pouze na oblast České republiky, protože Slovenská republika se často řídila jinými pravidly, byl zde jiný historický kontext a působily zde jiné instituce.

Dále také předpokládáme, že se v tomto období ve filmovém průmyslu cenzura uplatňovala. Zmiňuje ji několik autorů ve svých pracích, např. Jaroslav Špirk ve své disertaci *Ideologie, cenzura, nepřímé překlady a nepřekládání: Česka literatura v Portugalsku ve 20. století* (2011) či Luděk Havel ve své diplomové práci *Hollywood a normalizace* (2008):

*„V jedné francouzské komedii jsou tři komické postavy hudebníků. V dabingu to byli Rumuni, v originále to byli Rusové. Z Rumunů si můžeme dělat legraci, z Rusů ne. Francouzská detektivka Špinavá záležitost – tři násilníci námořníci, v českém dabingu Švédové, v originálu Rusové. Tyhle věci se upravovaly. Nebo nějaká drobnost v dialogu. Zajímavé je, že v 60. letech taková cenzura nebyla. V klasických amerických filmech jsou kontroverzní dialogy, které byly ponechány. Sám jsem to kontroloval. Ta opravdová cenzura přišla až po roce 1968.“ (rozhovor s Michalem Málkem in Havel 2008, s. 57)*

Špirk (2011, s. 40) pak naznačuje, že v Československu se některé filmy dabovaly právě proto, že při dabingu se s filmem dá manipulovat, aniž by to divák měl šanci poznat (neslyší totiž originální repliky). Oficiálně však v komunistickém režimu cenzura neexistovala. Cenzurní zásahy byly vydávány formou doporučení, často ústních, a zásahy do děl se maskovaly. Neexistuje tedy o nich mnoho záznamů. O cenzuře se tehdy také nesmělo mluvit, ale všichni věděli, že existuje. V tomto případě se tedy budeme spoléhat na výpovědi pamětníků a na práce ostatních badatelů, kteří se tímto tématem zabývali.

Z výše zmíněného vyplývá rovněž naše hypotéza. Předpokládáme, že o způsobu překladu filmu rozhodovalo také množství plánovaných cenzurních zásahů (stříhů či změn významu dialogů) do české verze filmu. Pokud bylo tedy z ideologického důvodu potřeba do textu filmu zasáhnout, předpokládáme, že v takovém případě bylo rozhodnuto o nadabování filmu, aby divák změnu významu nepoznal. U filmu

opatřeného titulky totiž divák slyší originální repliky, a pokud je jazykově zdatný, mohl by si cenzurního zásahu všimnout.

Druhou naší hypotézou je, že v 60. letech byly poměry v dabingu uvolněnější než v 70. letech. Předpokládáme, že politická liberalizace 60. let se odrazila i v odvětví dabingu, a tak nebylo třeba filmy tolik cenzurovat a do distribuce byly schváleny i kontroverznější dialogy. V letech 70. naopak očekáváme větší množství cenzurních zásahů a častější zakazování vysílání filmu vůbec.

V této diplomové práci se nejprve zaměříme na téma cenzury. Popíšeme stav zkoumané problematiky a uvedeme stěžejní teoretické poznatky. Podrobněji budeme zkoumat literární cenzuru a cenzuru v překladu. Tato dvě témata sice s dabingem přímo nesouvisí, poskytnou nám ale dobrý teoretický základ pro analýzu konkrétních filmů. Ve třetí kapitole nastíníme historický kontext. Nejprve uvedeme obecné okolnosti doby, poté se zaměříme na historii cenzury v českých zemích a nakonec se podíváme na to, jak probíhal import zahraničních filmů do Československa. Dále, v kapitole čtyři, představíme informace o československé distribuci filmů do kin prostřednictvím Ústřední půjčovny filmů v 60. a 70. letech. Pro tuto kapitolu nám jako zdroj poslouží týdeník *Filmový přehled*. V rámci zmíněné kapitoly zpracujeme statistiky, které nám umožní získat přehled o zkoumaném období. Budeme zde také pracovat s archivními materiály, které rovněž zahrneme do statistik. V páté kapitole prostudujeme translatologická východiska, která nám také poskytnou teoretický základ pro závěrečné analýzy. Zde se zaměříme i na specifika překladu pro dabing, která jsou pro závěrečný rozbor filmů rovněž velmi důležitá, neboť nám pomohou pochopit jednotlivá překladatelská řešení.

Po zpracování dostupné literatury, která je dle našeho názoru pro tuto práci relevantní, jsme zjistili, že tyto zdroje zcela nepokrývají předmět našeho zájmu. Vypracovali jsme proto jedenáct otázek, na které jsme se pomocí polostrukturovaných rozhovorů ptali pamětníků, kteří ve zkoumaném období pracovali v oboru, či odborníků na danou tematiku. Odpovědi i další získané informace pak uvádíme v šesté kapitole a poskytují nám zbylý teoretický základ pro analýzu filmů. Závěr práce tvoří rozbor dabingu konkrétních filmů – britského filmu *Komik (The Entertainer, 1960)* a amerického filmu *Dvanáct rozhněvaných mužů (Twelve Angry Men, 1957)*. Tyto filmy jsme vybrali na základě dostupných informací o možných cenzurních zásazích. U obou filmů se nezaměříme na kvalitu dabingu, nýbrž na množství a typ případných cenzurních zásahů. Na závěr se pak pokusíme o jejich srovnání.

Cílem této práce je představit specifickou oblast dějin Československa. V rámci omezeného rozsahu práce si neklademe za cíl provést zevrubnou analýzu konkrétních filmů, spíše chceme přispět k vytvoření obrazu doby. K tomu využijeme dostupných teoretických poznatků i osobních svědectví jednotlivých pamětníků. Touto prací bychom také rádi upozornili na rozsah cenzurních praktik v Československu v období komunismu. Oblast dabingu z hlediska překladu není v odborné literatuře zatím příliš probádána, věříme tedy, že naše práce bude příspěvkem, jenž zaplní toto bílé místo v české translatologii.

## 2. Cenzura

### 2.1. Stav zkoumané problematiky

Lze říci, že cenzura je v poslední době v oblasti translatologie častým tématem výzkumu. Podle Beate Müllerové je tento zvýšený zájem logický, protože po rozpadu Sovětského svazu získaly především země bývalého východního bloku přístup k nepřebernému množství archiválií, které dříve k dispozici neměly. (Müllerová 2012, s. 219-220)

Ve světě byla po roce 2000 publikována řada prací, které se tímto tématem zabývají. Jedná se například o publikaci Francesky Billianiové *Modes of censorship and translation: national contexts and diverse media* (2007), práci Nike K. Pokornové *Post-socialist translation practices: ideological struggle in children's literature* (2012) či o španělský projekt TRACE<sup>1</sup>. Kromě toho vzniklo také několik kolektivních monografií na základě translatologických konferencí, například sborník *Translation and Censorship in Different Times and Landscapes* (2008), který vznikl po translatologické konferenci v Lisabonu v roce 2006, sborník *Translation and Censorship: Patterns of Communication and Interference* (2009), který byl výsledkem konference na Trinity College v Dublinu v roce 2005 či monografie *Politics, Policy and Power in Translation History* (2016) vypracovaná na základě kongresu EST v německém Germersheimu v roce 2013.

V České republice je zvýšený zájem patrný po roce 2010, kdy bylo publikováno hned několik závěrečných prací zabývajících se cenzurou v překladu. Jedná se například o disertaci Jaroslava Špirka *Ideologie, cenzura, nepřímé překlady a nepřekládání: Česka literatura v Portugalsku ve 20. století* (2011)<sup>2</sup>, diplomové práce Anny Koláčkové *Pohádky Hanse Christiana Andersena v českých překladech (se zaměřením na období 1948–1989)* (2015) a Anny Hornofové *Cenzura v českých překladech románu Vinnetou Karla Maye* (2016) či disertaci Petry Vavroušové *Recepce české literatury ve Španělsku s přihlédnutím ke zprostředkující roli němčiny* (2016). Dále se cenzuře věnovala také Petra Kultová ve své diplomové práci *„Ich schlage es für Herausgabe vor!“ Obraz české beletrie v NDR 70. a 80. let* (2017) a Michaela Řeřichová ve své diplomové práci *Heidi Johanny Spyriové - české překlady v kontextu doby* (2017).

---

<sup>1</sup>Více informací o projektu věnovanému cenzuře na: [www.trace.unileon.es/introduction/](http://www.trace.unileon.es/introduction/) [cit. 10. 10. 2018]

<sup>2</sup>Tato disertace byla později vydána také knižně pod názvem *Censorship, Indirect Translations and Non-Translation: The (Fateful) Adventures of Czech Literature in 20th-century Portugal*.

Asi nejvýznamnějším českým dílem v oblasti literární cenzury je pak rozsáhlá monografie autorského kolektivu pod vedením Michaela Wögerbauera *V obecném zájmu. Cenzura a sociální regulace literatury v moderním české kultuře* (2015), která podrobně popisuje cenzurní instituce i praktiky od roku 1749 až do roku 2014. Dále se literární cenzurou zabývá například publikace *Nebezpečná literatura?: antologie z myšlení o literární cenzuře* (2012) kolektivu Pavlíček, Piša a Wögerbauer nebo *Pozor, cenzurováno! aneb ze života soudružky cenzury* (1994) Dušana Tomáška.

## 2.2. Vymezení pojmu cenzura

Pro účely této práce je třeba definovat pojem *cenzura*, abychom s ním mohli dále operovat. Podle internetové encyklopedie *Encyclopædia Britannica* je cenzura činnost, při které dochází ke změně či zákazu mluveného či psaného projevu v zájmu „obecného dobra“<sup>3</sup>. Jana Bachová (2007, s. 14) ji ve své rigorózní práci dělí do čtyř skupin podle cenzurovaných témat:

- 1) Morální cenzura – ovlivňuje publikaci obsahu týkajícího se sporných etických otázek.
- 2) Vojenská cenzura – chrání informace, které jsou strategicky důležité pro vojenskou obranu země.
- 3) Politická cenzura – stát svým občanům zatajuje důležité informace. Tento typ cenzury se vyskytuje v totalitních režimech. V demokratických zemích by mu svou prací měli předcházet novináři jako „hlídací psi demokracie“.
- 4) Náboženská cenzura – ovlivňuje publikaci informací potenciálně ohrožujících konkrétní víru.

Dále lze cenzuru dělit podle druhu zásahu do díla na předběžnou (zásah pověřené osoby do díla ještě před jeho vytištěním nebo veřejným uvedením), následnou (zabavení novin nebo jiných tiskovin nebo jejich části pro mravně nebo politicky závadný obsah) a autocenzuru (dobrovolná sebekontrola autora díla) (srov. Bachová 2007, s. 14; Klimeš 2010, s. 387).

Cenzura přitom ale není aspektem pouze diktátorských režimů, do jisté míry se objevuje i v demokracii a je součástí každé kultury. Špírk (2011, s. 44) popisuje současnou

---

<sup>3</sup> [www.britannica.com/topic/censorship](http://www.britannica.com/topic/censorship) [cit. 30. 10. 2018] Censorship, the changing or the suppression or prohibition of speech or writing that is deemed subversive of the common good.

cenзуru v západních demokraciích, která se projevuje formou státních dotací (některá díla jsou takto podpořena, zatímco jiná ne), ekonomických faktorů (některá nedokážou přinést dostatečný zisk a jsou tedy odmítnuta) a regulace obsahu celospolečensky považovaného za nevhodný (např. pornografie apod.).

Cílem této práce však je zkoumat cenзуru určitého totalitního režimu, proto se zaměříme především na rysy, které jsou specifické právě pro tento případ. Prvním typickým rysem je, že se cenzurní zásahy skrývají, jedná se vlastně o cenзуru cenzurovaného, tzv. *metacenzuru*. Druhým důležitým faktorem je, že cenzurní zásahy se provádějí v tzv. „obecném zájmu“, za účelem ochrany společnosti či národa před přílišnou svobodou, která ohrožuje základní společenské hodnoty. (Špirk 2011, s. 36-37)

### 2.3. Teorie literární cenзury

V této kapitole se zaměříme na literární cenзуru. Dabing, u kterého budeme cenзуru zkoumat, je sice mluvená forma uměleckého projevu, vzniká však na základě předem připraveného psaného textu, který je možné cenzurovat podobně jako literaturu. Literární cenзura je již poměrně dobře popsána a poskytne nám tedy vhodný teoretický základ pro naše bádání. Každý autor zabývající se literární cenзurou ji ale pojímá trochu jinak, a tak se v této kapitole pokusíme popsat a spojit několik přístupů, které jsou pro tuto práci nejrelevantnější. Poté krátce zmíníme také cenзуru v překladu, které zatím v badatelských kruzích tolik pozornosti věnováno nebylo.

Protože se tato práce zabývá cenзurou v dabingu v období komunistického totalitního režimu, je pro nás relevantní definice tzv. institucionální literární cenзury, již publikoval kolektiv autorů monografie *V obecném zájmu*:

*„[Cenzura je]soubor procesů administrativní kontroly a regulace té literární komunikace, která se uskutečňuje prostřednictvím tištěných médií v okruhu mocenské dominance určité společenské autority (státu nebo některé jeho složky typu armády, školství, dále církve, města, politické strany, společenského hnutí).“ (Wögerbauer et al. 2015, s. 35)*

Müllerová (2012, s. 221-223) pak nahlíží na výzkum cenзury z časového hlediska. Tvrdí, že dnes se badatelé dívají na cenзуru jinak než v minulosti. Dříve se termín cenзura vztahoval jen k zásahům politických orgánů. Rozlišovala se cenзura předběžná, následná a autocenzura. Cenзura byla považována za podřízenou určité ideologii a její motivace mohla být mravní, politická či etická. Toto studium cenзury se zaměřovalo na popis cenzurních institucí, norem a praxe a dále na popis cenzurních praktik

konkrétního historického období, které byly vnímány jako negativní zásahy do tvorby autorů. Autor a cenzor jsou z tohoto úhlu pohledu ve vzájemné opozici. Toto pojetí, které Müllerová souhrnně označuje jako *dohlížejší cenzura*, bude pro naši práci také velmi přínosné.

Kromě dohlížejší cenzury existuje tzv. *new censorship* (neboli nová cenzura), což je koncept založený především na teoriích Michela Foucaulta a Pierra Bourdieu. Podle tohoto nového pojetí je cenzura v každé společnosti nevyhnutelná a záleží jen na tom, do jaké míry je represivní. Cenzurní akt je považován za dialog mezi cenzurujícím a cenzurovaným, nikoli za vztah podřízenosti a nadřízenosti. V rámci tohoto dialogu probíhá ustanovování norem, co bude v daném jazyce vypověditelné a co ne. Diskurz nemůže fungovat bez pravidel, ta ho ale zároveň omezují, tedy cenzurují. Cenzura je tak všudypřítomná. Toto široké pojetí však s sebou nese určité riziko nadužívání pojmu cenzura i pro jevy, které s ní příliš nesouvisí. (Müllerová 2012, s. 223-229)

Naopak zastáncem užšího pojetí literární cenzury je například literární vědec Armin Biermann. Podle něj je literární cenzura „*úhrn institucionálně prováděných a strukturálně manifestovaných pokusů kontrolovat, zamezit či vnějším působením usměrnit písemnou komunikaci za pomoci legálního – či nezákonného – nátlaku nebo fyzického násilí vůči osobám či věcem.*“ (Biermann 2012, s. 171) Touto definicí Bierman odlišuje cenzuru od skutečností, které společnost konstituují, ale za cenzuru je považovat nelze, například odlišný přístup příslušníků společnosti k informacím, médiím apod. Bierman zde zmiňuje právě aspekt nátlaku, který cenzuru odlišuje od jejích „funkčních ekvivalentů“ (např. moc, právo nebo svoboda). Tento nátlak je schopen provádět pouze politický systém pomocí svých subsystémů (cenzurní úřady, policie, vojsko, právo) a dále ovlivňuje například nakladatele, univerzity, knihkupce apod. (Bierman 2012, s. 171-173)

V této práci se budeme zajímat především o politickou cenzuru. Budeme pracovat jak s institucionálním pojetím, tak s pojetím dohlížejším, které dobře spojuje právě Biermanova definice. Budeme se zajímat o konkrétní cenzurní instituce, které u nás ve zkoumaném období působily, i o cenzurní praxi a její důsledky. Podle charakteristiky doby, na kterou se zaměříme v kapitole č. 3 – Historický kontext, můžeme předpokládat, že v 60. letech se uplatňovala spíše cenzura předběžná, která byla hodně institucionalizovaná, zatímco v 70. letech se uplatňovala především autocenzura a cenzura následná.



## **2.4. Cenzura v překladu**

Překlad často přitahuje pozornost cenzorů především proto, že pro cílovou kulturu zpřístupňuje a zviditelňuje kulturu výchozí. Cenzura může tuto mezikulturní komunikaci kontrolovat, ovlivňovat i blokovat za účelem dodržení určitých estetických, ideologických a kulturních hodnot. Překladatel se však v cílové kultuře pohybuje také, což znamená, že dokáže odhadnout, co je v dané kultuře v dané situaci přijatelné, a může se tomu přizpůsobit pomocí autocenzury. (Billiani 2007, s. 3-10)

Cenzura v překladu je možná především díky tomu, že čtenář nerozumí originálu, nebo jej nemá k dispozici ke srovnání. Tato skutečnost však platila spíše ve zkoumaném období než dnes, kdy je téměř každé dílo dostupné na internetu. Pokud se zaměříme na audiovizuální překlad, předpokládáme, že uplatnění cenzury je jednodušší v dabingu než v titulcích, protože u titulkovaného filmu má divák vždy k dispozici originální repliky ke srovnání.

Dalším způsobem cenzury v překladu je tzv. nepřekládání (non-translation), tedy neexistence překladu díla výchozí kultury v kultuře cílové. Zde je důležité si uvědomit, že ve všech kulturách existuje obrovské množství nepřeložených textů. Absence některých děl však může být příliš nápadná a v takovém případě se může jednat o akt cenzury. (Špírk 2011, s. 61) Předpokládáme, že nepřekládání, tedy cenzura výběru, bylo hlavní cenzorskou metodou při importu filmů do Československa ve sledovaném období.

### **3. Historický kontext**

V této kapitole uvádíme stručný historický přehled vývoje komunistického režimu v Československu a dále historické cenzurní praktiky. Nejprve nabízíme krátké shrnutí událostí mezi lety 1948 a 1989, poté se zaměříme na dějiny cenzury v českých zemích do roku 1948 a nakonec se již detailněji podíváme na námi zkoumané období.

#### **3.1. Stručný přehled vývoje komunistického režimu v Československu**

V únoru roku 1948 došlo v Československu ke státnímu převratu, po němž převzali moc v zemi komunisté a nastolili zde totalitní režim. Československo se tak na 41 let stalo pevnou součástí sovětského bloku. Země byla izolována od západní Evropy a USA, došlo k omezení přirozených ekonomických vazeb a násilné přeměně československého hospodářství. Kromě toho byl také zrušen demokratický politický systém a výrazně se omezila občanská a politická práva obyvatel. Klíčový byl přitom mocenský monopol Komunistické strany Československa (KSČ), který byl základem mocenské struktury režimu. Postupně se zaváděla centralizace ve všech odvětvích a byl kladen důraz na hospodářskou a politickou spolupráci s Moskvou. Moc KSČ upevňovala také kádrová nomenklatura, podle které bylo do určitých funkcí možné dosadit pouze osobu schválenou stranickým orgánem. Došlo také k zestátnění podniků a stát měl dohled nad všemi kulturními institucemi, které byly podřízené buď ministerstvu informací, nebo ministerstvu školství a kultury. (Kaplan 2006, s. 1-7; Wögerbauer et al. 2015, s. 1102)

Pro padesátá léta byla typická nespokojenost občanů a tvrdý režim s častými čistkami a monstrprocesy. V šedesátých letech docházelo naopak k citelnému uvolňování režimu, zejména pak ve druhé polovině desetiletí. Za toto uvolňování mohla především druhá etapa kritiky stalinismu, celkové narušení politické jednoty Sovětského svazu a vývoj v okolních zemích. Docházelo také k rehabilitaci funkcionářů odsouzených ve vykonstruovaných procesech. Začaly se ozývat protirežimní hlasy, a to i v odborných kruzích. Umění v 60. letech dosáhlo vysoké kvality oceňované i ve světě. Umělci prostřednictvím své tvorby vyjadřovali deziluzi a nespokojenost s dosavadním vývojem událostí. Vznikaly také nové časopisy a zájmové spolky. V KSČ se začaly objevovat vnitřní rozpory. Její členové se rozdělili na příznivce reforem a jejich odpůrce a spory narostly do takové míry, že ochromily akceschopnost strany. (Kaplan 2006, s. 1-7; Barnovský, s. 8-20)

Zrušení cenzury v roce 1968 nastartovalo dříve potlačovanou politickou debatu v médiích. Novináři začali psát i o dříve tabuizovaných tématech a kritizovali politiky.

Obnovila se občanská společnost a začalo tzv. pražské jaro. Tyto události však byly přijímány negativně ze strany Sovětského svazu. Volba nového prezidenta a jmenování nové vlády vedlo v Československu k další vlně demokratizace. Tento proces pokračoval i přes značnou nelibost Sovětů až do 21. srpna, kdy došlo k intervenci vojsk Varšavské smlouvy. Po podpisu tzv. Moskevského protokolu a po jeho přijetí se situace začala pozvolna vracet do starých kolejí. Byla obnovena cenzura médií, kontrola KSČ nad politickými stranami a byl schválen dočasný pobyt sovětských vojsk v Československu – ta zde však zůstala přes dvě desetiletí. (Felcman 2006, s. 21-30)

Sedmdesátá a osmdesátá léta se pak vyznačovala tzv. normalizací. Jednalo se o potlačení reformních a demokratizačních tendencí a obnovu mocenského monopolu komunistické strany. V KSČ došlo k personálním změnám, díky kterým si Sovětský svaz upevnil svou moc nad Československem. Kromě toho v zemi stále přebývala sovětská armáda připravená potlačit projevy nespokojenosti s vývojem situace. (Otáhal 2006, s. 36-40)

Mezi lety 1969 a 1971 došlo v KSČ k rozsáhlým čistkám, které měly vliv nejen na stranu, ale i na československou společnost. Procesy s potenciálními odpůrci režimu z let 1970 až 1972 rozšířily strach a měly odradit od veřejných projevů nespokojenosti. Občané se přestali politicky angažovat, což normalizační režim podporoval. To neznamenal, že by s režimem souhlasili, dá se ale říci, že se s ním smířili. Od druhé poloviny osmdesátých let však již režim nebyl schopen reagovat na politické změny a nebyl tedy schopen řešit ani listopadové události roku 1989, které vedly k rozpadu Sovětského svazu a návratu demokracie do zemí východního bloku. (Otáhal 2006, s. 36-40)

### **3.2. Stručné dějiny cenzury v českých zemích do roku 1948<sup>4</sup>**

Cenzurní praxe existuje již od starověku, kdy byla chápána jako nástroj politické a morální regulace. Ve středověku pak byla považována za službu v zájmu občanů, které chránila před kacířskými myšlenkami. Významným milníkem v dějinách cenzury byl vynález knihtisku, díky kterému se šíření myšlenek značně zjednodušilo. Pro katolickou církev knihtisk na jednu stranu představoval výhodu, protože mohla lépe šířit své učení, ale na druhou stranu své učení mohly šířit tímto způsobem také ostatní

---

<sup>4</sup> Veškeré informace pro tuto podkapitolu byly převzaty z Bachová (2007, s. 16-27 a s. 75-117).

církve. V polovině 16. století tak vznikl první seznam zakázaných knih. Další oblastí, do které záhy po jejím vzniku začala zasahovat cenzura, byla poštovní služba.

V 16. století hrozil v českých zemích za tisk a prodej protirežimních tiskovin dokonce i trest smrti. Nesmělo se tisknout nic bez předchozího povolení úřadu a každá tiskárna musela na svých knihách uvádět své jméno. Kontroloval se především politický a náboženský obsah. Na počátku 17. století se však cenzurní praxe lehce rozvolnila a došlo také k propracování cenzurní procedury pro zvýšení objektivity kontrol. Bylo dokonce možné vydávat jak katolické, tak nekatolické publikace. Tento stav však trval jen do bitvy na Bílé hoře, pak kontrolu nad cenzurou převzali jezuité a veškerý nekatolický tisk byl zakázán.

V roce 1707 převzal kontrolu tisku do rukou stát, i nadále se však nesměly šířit ani vlastnit jiné než katolické knihy. Jezuita Antonín Koniáš v té době vypracoval seznam zakázaných knih, podle kterého se prohledávaly i soukromé knihovny. Do konce 18. století pokračovala centralizace cenzurních institucí. Církevní i státní cenzory určoval panovník, hlavní cenzurní instituce se nacházely ve Vídni. Později se náboženské poměry opět uvolnily a bylo možné vydávat i vědecké práce a v konkrétních oblastech šířit i protestantskou literaturu. Josef II. umožnil autorům se proti zásahům cenzorů odvolat. Toto uvolňování vedlo k velkému nárůstu tištěných knih a také k vydání prvních česky psaných novin v roce 1782.

Po smrti Josefa II. zrušil František I. většinu Josefových liberálních reforem a zavedl přísnou předběžnou cenzuru. Následovalo zakazování a opětovné povolování česky psaného tisku a pravidla pro vydávání tiskovin se často měnila. Za první světové války byl pak nastolen tvrdý režim. Cenzurní přečiny běžně řešily vojenské soudy a došlo ke zrušení mnoha novin i časopisů. Do roku 1917 byl tisk loajální k Habsburské monarchii, pak se ale pozvolna začaly objevovat i protirakouské články.

Po vzniku první republiky v roce 1918 se čelní představitelé státu zavázali zajistit svobodu slova, předběžná i následná cenzura však nadále existovaly a projevovaly se nejen v periodickém a neperiodickém tisku, ale také ve filmu, v divadle a v nově vzniklém rozhlasu. Za Protektorátu Čechy a Morava se tisk řídil směrnicemi úřadu říšského protektora a nacistická ideologie zasáhla do všech oblastí života. Tisk se stal nástrojem represe a propagandy. Po druhé světové válce pak došlo k obnovení zákonů první republiky. Cenzuru však nová vláda nepřejala, a tak se Československo na krátkou dobu ocitlo prakticky bez cenzury. Začaly tedy vycházet knihy, které byly během druhé světové války zakázané, a bylo zastaveno vydávání všech protektorátních

tiskovin. Publikování bylo regulováno jen vydáváním povolení k vydavatelské činnosti a přidělem papíru, kterého bylo po válce nedostatku. Tato situace se změnila až s komunistickým převratem v roce 1948. O tom však již v následující kapitole č. 3.3 – Cenzurní praktiky komunistického režimu.

### **3.3. Cenzura v komunismu – instituce a praktiky**

Po komunistickém převratu v roce 1948 byla obnovena cenzura a soustředila se především na boj proti „třídnímu nepříteli“ a budování socialistické společnosti. Od té doby až do roku 1989 (se zmíněnou krátkou přestávkou v roce 1968) ovlivňovala veškerá oficiální média. Její zásahy se různily od úpravy několika formulací přes vyškrtnutí celých pasáží až po zákaz vydání díla. Tyto praktiky byly však utajovány – zásahy do děl se skrývaly a o cenzurních úřadech se nesmělo hovořit. Cílem cenzury bylo potlačit veřejné projevy nesouhlasu se změnou režimu v Československu, a tak zasahovala do všech oblastí života. (Bachová 2007, s. 117)

Michael Wögerbauer a jeho kolektiv v monografii s názvem *V obecném zájmu* (2015) označuje tehdejší cenzurní soustavu za rozptýlenou. Mělo na ní totiž podíl několik různých činitelů.

*„Tento vícestupňový systém dohledu a regulace sestával ze schvalování na rovině stranické, vládní a podnikové, přičemž vrchní ideovou a rozhodčí autoritou trvale zůstával ÚV KSČ; řídicí a plánovací agenda se soustředila v rámci zodpovědného ministerstva; třetí pilíř dohledu nad knihami pak představovala schvalovací procedura uvnitř jednotlivých nakladatelství.“ (Wögerbauer et al. 2015, s. 1102)*

Mezi lety 1948 a 1953 žádná oficiální cenzurní instituce neexistovala a dohled zajišťovala Kulturní rada ústředního výboru KSČ. V roce 1953 pak byla zřízena Hlavní správa tiskového dohledu (HSTD), která měla za úkol provádět cenzuru periodického i neperiodického tisku, divadla, rozhlasu, filmu a dalších československých médií. Vládní usnesení č. 17/1953 posléze stanovilo, které informace se nesmějí šířit. Jednalo se o státní, hospodářské a služební tajemství a skutečnosti, jež se nesměly v obecném zájmu zveřejňovat. Jako „obecný zájem“ byly definovány informace, zprávy či skryté útoky, jejichž rozšiřování škodilo státu a straně. Tato definice však byla dost vágní a umožňovala různé výklady, což často vedlo i protichůdným rozhodnutím jednotlivých cenzorů. (Tomášek 1994, s. 8-12; Wögerbauer et al. 2015, s. 1110; Bachová 2007, s. 118-121)

HSTD vznikla po vzoru sovětského Glavlitu. Jeho členové stáli u založení HSTD, mezi oběma orgány probíhaly konzultace a v roce 1957 byla dokonce vyslána delegace

československých pracovníků HSTD do Glavlitu na školení za účelem zkvalitnění práce československého cenzurního úřadu. Stalo se tak na podnět Svazu československých spisovatelů, jemuž si redaktoři opakovaně stěžovali, že HSTD překračuje své pravomoci a že by se měla soustředit pouze na ochranu státního a vojenského tajemství. (Wögerbauer et al. 2015, s. 1137-1140)

HSTD měla na starosti nejen psaný projev, ale také mluvený a vizuální. Její vliv se tedy projevoval také v Československém rozhlasu, který se stal nástrojem propagandy KSČ. Programy v rozhlasu se natáčely dopředu a zasílaly se cenzorům předem ke kontrole. Cenzor byl ale také přítomen i u živých vysílání. Dalším nástrojem rozhlasové cenzury bylo rušení zahraničního rozhlasového vysílání speciálními rušičkami, které byly směřovány především na města. (Bachová 2007, s. 130-132)

Dále HSTD kontrolovala i oblast filmu a divadla. Divadelní hry se zasílaly ke schválení ještě před nastudováním a filmy se kontrolovaly již od prvních momentů jejich vzniku, protože jejich výroba byla velmi nákladná. Filmy kontrolovala jednak Ústřední dramaturgie a jednak Filmová rada a posuzovala se u nich ideová i umělecká úroveň. Ani jedno z těchto kritérií však nebylo nikde definováno. (Bachová 2007, s. 134-136)

Od začátku šedesátých let docházelo k uvolňování politického režimu a s ním i ke snižování moci cenzury. Vznikaly sice nové směrnice a práce cenzorů se zefektivňovala, bylo ale stále obtížnější si škrty v dílech prosadit. Redaktoři se pomalu přestávali bát ohradit se proti připomínkám cenzorů a čím dál tím hlasitěji požadovali omezení pravomocí HSTD. Částečně toho dosáhli v roce 1966, kdy byla odpovědnost za uveřejněné informace zákonem částečně přenesena z HSTD na samotné redaktory. Pokud se nejednalo o státní, hospodářské či služební tajemství, cenzurní orgán měl na problematickou část pouze upozornit. V témže roce také vznikl místo HSTD nový cenzurní orgán – Ústřední publikační správa (ÚPS). (Tomášek 1994, s. 74-81)

S uvolňováním režimu v roce 1968 a nástupem nové vlády byla ÚPS dne 13. června zrušena. Dne 26. června přijalo Národní shromáždění zákon, který obsahoval paragraf 17, podle něhož byla cenzura nepřípustná. Tento stav ale netrval dlouho a srpnovou okupací se vše vrátilo do starých kolejí. Hned 13. září 1968 byl schválen zákon, který paragraf 17 „pozastavil“. Téhož měsíce pak došlo ke vzniku nové cenzurní instituce s názvem Úřad pro tisk a informace (ÚTI), která měla kontrolovat periodický tisk. Samotná srpnová okupace však neznamenal okamžitou změnu v regulaci vydávání. Například schválené nakladatelské ediční plány pro roky 1968 a 1969 se ještě stihly

realizovat. Během dvou následujících let se však podařilo rozptýlenou cenzurní soustavu obnovit. (Tomášek 1994, s. 152-154; Wögerbauer et al. 2015, s. 1112-1161)

Na srpnovou okupaci reagovala většina médií negativně. Postupem času se ale jejich možnosti kritiky značně zužovaly. Nesměla se zveřejňovat kritika zemí Sovětského svazu a dalších socialistických států a zakázáno bylo také používání slov „okupace“ a „okupant“. Takováto předběžná kontrola však probíhala jen do roku 1969. Pak už nebyla potřeba, protože do té doby došlo k rozsáhlým čistkám a byli vyměněni téměř všichni vedoucí pracovníci v médiích. (Wögerbauer et al. 2015, s. 1161-1163)

V roce 1969 byl ÚTI v důsledku vzniku federace rozdělen na českou a slovenskou část (ČÚTI a SÚTI) a v roce 1980 pak vznikl FÚTI (Federální úřad pro tisk a informace). Tento úřad prováděl cenzuru následnou, tedy zpětně vyhledával závadné texty. Cenzura předběžná se praktikovala jen ve výjimečných případech. Média v tomto období sama zodpovídala za to, co publikují a za vydání závadného textu je zpětně čekaly různé druhy trestů. Rozvinul se tedy systém autocenzury. Pamětníci toto období považují za horší než období působení HSTD. V padesátých a šedesátých letech totiž dílo schválil oficiální orgán a přebíral tím za něj odpovědnost. V období tzv. normalizace nic takového ale nefungovalo a šířil se strach. Autocenzura tak byla paradoxně v některých ohledech účinnější než dohled státu. (Tomášek 1994, s. 152-154; Wögerbauer et al. 2015, s. 1112; Rubáš 2012, s. 36; Bachová 2007, s. 147-151)

Pro sedmdesátá léta byl také typický vznik paralelního komunikačního okruhu v exilových nakladatelstvích a prostřednictvím samizdatu. Tam se vydávala díla, která v Československu oficiálně vyjít nesměla. ČÚTI dále vydával nejrozumnější doporučení, kterými se redaktoři měli při své práci řídit. O aktuálním seznamu nezveřejnitelných informací se redaktoři dozvídali na schůzkách s představiteli ČÚTI, na kterých mohli být případně i pokáráni za nedodržení nějakého pravidla. Případné postihy sloužily také k zastrašení ostatních. Běžnou praxí zkoumaného období byla také cenzura recenzních posudků. Takže pokud přeci jen vyšla nějaká „závadná“ kniha, v novinách o ní nebyla jediná zmínka a běžní občané se o ní neměli šanci dozvědět. (Wögerbauer et al. 2015, s. 1177-1179)

V období tzv. normalizace se cenzura snažila především odstranit z veřejného povědomí autory a osobnosti, kteří emigrovali nebo se politicky angažovali v roce 1968. Mnoho zavedených autorů tedy přestalo smět publikovat. To se netýkalo jen spisovatelů, ale také dramatiků, herců či televizních komiků. Spisovatelé se tedy často uchýlovali alespoň k překladu, herci k dabingu nebo docházelo k tzv. pokrývání (tvůrce, který

nebyl stíhán režimem, propůjčil své jméno jinému tvůrci, který publikovat nesměl). Dále pak režim bojoval proti braku a populární literatuře a zvláštní zřetel byl brán na novodobé dějiny. Cenzurována byla také erotická témata, vulgarismy a expresivita. (Wögerbauer et al. 2015, s. 1183-1185, Bachová 2007, s. 158)

V druhé polovině 80. let se cenzura začala rozvolňovat. Pomalu začalo být opět možné vyjednat si vydání díla zakázaného autora a vznikala nová periodika. S rozvojem techniky se také značně zvýšil náklad paralelního komunikačního oběhu. Po listopadové revoluci se pak československý cenzurní systém okamžitě zhroutil. (Wögerbauer et al. 2015, s. 1223)

### **3.4. Import filmů do Československa**

Československá kinematografie byla zestátněna v roce 1945. Stát se tak stal výhradním provozovatelem filmových ateliérů a získal monopol na nákup a prodej filmů. V roce 1957 pak proběhla reorganizace, která vedla ke vzniku několika samostatných podniků, jež se podílely na distribuci filmů ze zahraničí v Československu. Hlavní správa československého filmu, která při té příležitosti vznikla, zanikla o rok později a místo ní byla vytvořena Ústřední správa československého filmu, která dohlížela na činnost jednotlivých orgánů. Hlavním z těchto orgánů bylo Ústřední ředitelství Československého filmu. Filmové studio Barrandov pak vytvářelo celovečerní filmy a Krátký film naopak ty krátkometrážní. Kromě těchto orgánů pak existovaly ještě tři orgány technické, které zajišťovaly technické zázemí pro tvorbu a distribuci filmu. Dále fungovala Ústřední půjčovna filmů, která se podílela na výběru filmů do distribuce, Československý filmový ústav, který vedl archiv, zaštiťoval vědecké práce o filmu a vydával časopis *Filmový přehled*, a Československý filmexport, který zprostředkovával nákup zahraničních filmů do Československa a prodej československých filmů do zahraničí. (Havel 2008, s. 34-35) Podívejme se nyní podrobněji na instituce, které ovlivňovaly výběr filmů do československé distribuce a jejich případnou úpravu.

Jak již bylo uvedeno, Ústřední půjčovna filmů se podílela na výběru filmů do distribuce a připravovala je k uvedení. Samotný výběr filmu však spadal pod výběrovou komisi Ústředního ředitelství Československého filmu a distribuce filmů do jednotlivých kin naopak pod Krajské filmové podniky. Tato složitá soustava institucí byla často kritizována, neboť způsobovala dlouhé prodlevy mezi nákupem filmu a jeho uvedením. Je však třeba říci, že u filmů ze západu to nebyla jen byrokracie, co premiéru filmů



v Československu zdržovalo. Důvody byly také finanční či ideologické. (Havel 2008, s. 35-36)

Nákup zahraničních filmů zprostředkovával, jak již bylo uvedeno, výhradně Československý filmexport. Ten plnil objednávky od Ústřední půjčovny filmů. Mezi lety 1963 a 1973 probíhal nákup zahraničních filmů na mezinárodním filmovém a televizním veletrhu v Brně s názvem Filmforum. Zde se uzavíraly dohody o nákupu autorských práv na promítání konkrétních filmů. Často se zvláště americké filmy nakupovaly z finančních důvodů v tzv. balících. V těchto balících byl populární film doplněn dalšími filmy, jejichž návratnost nebyla vždy úplně jistá. Průměrná cena jednotlivých filmů v balíku však byla nižší, než kdyby se tyto filmy nakoupily zvlášť. (Havel 2008, s. 41)

V roce 1973 Filmforum zaniklo a jeho funkci začal částečně plnit Mezinárodní filmový festival v Karlových Varech. Mnoho jednání o nákupu zahraničních filmů však od té doby muselo probíhat v zahraničí. (Havel 2008, s. 38)

Dalším článkem v řetězci filmové distribuce byla výběrová komise.

*„Podle statutu Čs. filmu, vydaného na základě vládního nařízení č. 13/1962 Sb. o organizaci Čs. filmu, schvaluje veškeré dlouhé i krátké filmy k veřejnému promítání Ústřední ředitelství Čs. filmu, které tuto činnost vykonává v ČSR prostřednictvím dramaturgické komise Ústřední půjčovny filmů (tzv. výběrová komise). Bez schválení této dramaturgické komise nesmí být tedy u nás žádný veřejně promítán. Obdobnou působnost má i dramaturgická komise Slovenského filmu[...]"*  
(Levinský – Stránský, 1974: 211–212).

Členové této komise se tedy účastnili promítání v Praze, Bratislavě či v zahraničí a rozhodovali na nich o přijetí filmu do distribuce. U filmů bylo důležité jejich morální, politické, ideové i umělecké hledisko. Členové komise nezkoumali jen filmy samotné, ale také jejich recenze a ohlasy. Sledovalo se, aby film neobsahoval amorální postoje, sexualitu, hrubost a brutalitu. Pokud byl film zamítnut, bylo těžké jej do filmové distribuce znovu prosadit. Často se tak dělo jen díky nátlaku Ústřední půjčovny filmů. (Havel 2008, s. 38-41)

Mezi lety 1963 a 1973 se členové výběrové komise účastnili brněnského Filmfóra a výběr probíhal zde. Po zrušení tohoto veletrhu byly za účelem výběru vysílány tří až čtyřčlenné delegace do zahraničí. U těchto výjezdů Ústřední ředitelství československého filmu spoléhalo na zodpovědnost a ideologické cítění vyslaných osob. Výběr filmů však ne vždy odpovídal představám ředitelství. Po zaplacení

a dovozu filmu do Československa se však filmy již vrátit nedaly. (Havel 2008, s. 38-41)

Kromě výběrové komise proto existovala ještě tzv. aprobační komise, která schvalovala filmy, jež vybrala výběrová komise. Rozhodovala, které filmy lze promítat všem, které budou určené pro užší okruh diváků (např. pro filmové kluby) a které do distribuce nelze zařadit. Dále také rozhodovala o tom, do kterých filmů je potřeba zasáhnout (stříhy a všeobecně cenzura textu). (Havel 2008, s. 107)

#### 4. Československá filmová distribuce v letech 1960 – 1979

V této kapitole se zaměříme na filmovou distribuci ve zkoumaném období. V šedesátých a sedmdesátých letech se totiž cenzura nemusela uplatňovat jen zásahy do děl, ale také výběrem filmů do distribuce. Na filmovou distribuci byly uplatňovány nejrůznější kvóty:

*„[...] napříště nemá podíl západních filmů v celovečerním dramaturgickém plánu složeném ze 190–200 titulů přesáhnout počet 75 (zbytek se skládá ze 40 filmů československých a 75–85 socialistických)“ (Dokumenty z archivu ÚV KSČ II, 1997b: 179 in Havel 2008, s. 30).*

Pro tuto práci je velmi důležité zmínit absolutní i relevantní počty československých i zahraničních filmů uvedených do československé distribuce a způsob jejich překladu. Proto je tedy v následujících částech této kapitoly uvádíme. Kromě toho se zde podrobněji zaměříme na cenzuru filmů importovaných z anglicky mluvících zemí. V rámci naší práce jsme navíc pracovali s cenzurními kartami HSTD a následně ÚPS. Níže tedy uvádíme také počet nalezených cenzurních karet, které se nám v archivu Ústavu pro studium totalitních režimů podařilo dohledat.

##### 4.1. Materiál

Pro zpracování níže uvedených statistik jsme využívali informace uvedené v tzv. filmových kartách v týdeníku *Filmový přehled*.

*„Filmový přehled fungoval především jako jakási oficiální příručka Československého filmu a sloužil především potřebám vedoucích kin a dalších kulturních pracovníků. Kromě krátkých anotací, technických detailů, synopse a někdy i autorského portrétu obsahovala každá ‚filmová karta‘ i žánrové označení filmu a heslo pro plakát. Toto periodikum lze brát (byť s rezervou a určitým omezením, na něž bude upozorněno) jako poměrně spolehlivý zdroj, jehož informace byly často variovány v dalších propagačních materiálech, programech kin a často i kritické recepci.“ (Havel 2008, s. 6)*

Luděk Havel píše o určitých rizicích práce s *Filmovým přehledem*. Tato rizika spočívají v jisté míře chybovosti informací uvedených v tomto týdeníku, která vznikla pravděpodobně lidským pochybením v důsledku ručního zpracování velkého množství informací (viz Havel 2008, s. 42–44). Zjištěná odchylka od skutečnosti je však pro tuto práci zanedbatelná. Havel ve své práci zpracovával podobný korpus filmů, jako bylo třeba zpracovat pro tento výzkum, zaměřoval se ale pouze na americké filmy importované v období tzv. normalizace. Z čísel uvedených v jeho práci vyplývá, že tato

odchylka nepřesahuje 5 %<sup>5</sup>. Níže uvedené statistiky neslouží k vyčerpávajícímu popisu československé filmové distribuce, ale spíše k ilustraci doby a zdůraznění podstatných jevů, a tak je tato odchylka pro naši práci tedy přijatelná.

Pro účely této práce jsme vytvořili korpus 3791 filmů uvedených do československé distribuce mezi lety 1960 a 1979. Toto kritérium je však třeba upřesnit, neboť začátek a konec sledovaného období není v naší databázi jednotný. To je způsobené tím, že *Filmový přehled* v průběhu let změnil strategii, které informace o filmech bude zveřejňovat. Na začátku námi zkoumaného období uváděl pouze datum schválení promítání filmu v Československu, v roce 1964 pak začal uvádět i datum předpokládané premiéry. V roce 1974 se naopak přestalo uvádět datum schválení (zřejmě z toho důvodu, že již neexistovala instituce předběžné cenzury). Ve vypracované tabulce se tedy v počátečních letech řídíme datem schválení a v konečných letech pak datem předpokládané premiéry. U filmů uvedených mezi lety 1964 a 1974 jsme zaznamenávali data obě. Opět se v rámci naší práce nejedná o velký problém. Potřebovali jsme si pouze vymezit období pro zpracování většího množství filmů, ze kterého by později bylo možné zpracovávat statistiky a vyvozovat určité závěry, k čemuž zpracovaný korpus určitě poslouží.

Kromě data schválení či data premiéry jsme do tabulky zapisovali ještě zemi, případně země původu. Tato informace nám později posloužila k zúžení korpusu pouze na anglicky mluvené filmy, kterými jsme se dále podrobněji zabývali. Zde by sice bylo výhodnější uvádět, jakým jazykem je film v originále namluven, tuto informaci však *Filmový přehled* u dabovaných filmů neuvádí. Proto jsme se rozhodli řídit se zemí původu s tím, že později na internetu dohledáme u filmů kanadských či vyrobených v koprodukcí s jednou z anglicky mluvících zemí, jakou řečí byl film původně namluven. U filmů z USA, Velké Británie a Austrálie předpokládáme, že jsou v originále anglicky. U filmů vzniklých v koprodukcí několika zemí jsme vždy uváděli všechny země původu, které zmiňoval *Filmový přehled*.

A konečně jsme si zapisovali informaci o způsobu jazykového převodu, tedy zda byl film v češtině (případně ve slovenštině) titulován, dabován nebo opatřen komentářem. Ne vždy však tato informace byla ve *Filmovém přehledu* dostupná a v některých případech byla také zjevně chybná (například pokud byl film označen jako titulovaný,

---

<sup>5</sup> Havel 2008, s. 43 – z jeho původního souboru 362 filmů zpracovaného z *Filmového přehledu* byla správně uvedena data jen u 343 filmů – odchylka od skutečnosti tedy v jeho případě byla 5 %.

ale v poznámce nebyly podrobné informace o titulcích, ale o dabingu). V takovém případě jsme buď zjevnou chybu opravili, nebo jsme potřebnou informaci dohledali na internetu. Pro tyto účely jsme využívali převážně webovou stránku [www.dabingforum.cz](http://www.dabingforum.cz).

#### 4.2. Detail distribuce

V následující tabulce se zaměříme na absolutní a relativní počet československých a importovaných filmů uvedených do distribuce mezi lety 1960 a 1979. Procenta zaokrouhluje na jedno desetinné místo a zvlášť uvádíme jen země, ze kterých bylo ve sledovaném období importováno více než 100 filmů. Ostatní země byly zahrnuty do kategorie *ostatní*. Počty importovaných filmů z těchto zemí jsou uvedeny v příslušné poznámce pod čarou.

Absolutní a relativní počty filmů uvedených do československé distribuce mezi lety 1960 a 1979		
celkem filmů	3791	100 %
Československo	786	20,7 %
SSSR	718	18,9 %
Francie	389	10,2 %
Itálie	345	9,1 %
USA	278	7,3 %
NDR	216	5,7 %
Polsko	209	5,5 %
Maďarsko	190	5 %
Anglie <sup>6</sup>	161	4,2 %
Jugoslávie	154	4 %
NSR	152	4 %
Rumunsko	135	3,6 %
Bulharsko	104	2,7 %
ostatní <sup>7</sup>	430	11,3 %

<sup>6</sup> Záměrně zde uvádíme jako zemi původu Anglii a ne Velkou Británii, protože takto byl údaj uvedený ve *Filmovém přehledu*.

<sup>7</sup> Ostatní: Albánie (6), Alžír (1), Argentina (16), Austrálie (2), Belgie (10), Bělorusko (1), Bolívie (3), Brazílie (5), Ceylon (1), Chile (2), Čína (10), Dánsko (7), Egypt (1), Finsko (11), Holandsko (5), Indie (6), Indonésie (1), Japonsko (64), Kanada (9), Kongo (1), Korea (12), Kuba (22), Kuvajt (1), Mexiko (28), Monako (1), Mongolsko (6), Norsko (7), Panama (2), Peru (3), Portugalsko (2), Rakousko (11),

*Tabulka č. 1 - Absolutní a relativní počty filmů uvedených  
do československé distribuce mezi lety 1960 a 1979*

V tomto bodě je třeba zmínit, že 405 filmů vzniklo v koprodukcii dvou nebo více zemí. Součet filmů vzniklých v jednotlivých zemích uvedených v této tabulce tedy přesahuje celkový počet filmů v československé distribuci mezi lety 1960 a 1979.

Z tabulky č. 1 vyplývá, že ve zkoumaném období měla československá a sovětská produkce v Československé filmové distribuci největší zastoupení. Ostatní země pak mají zastoupení výrazně nižší. Tabulka také ukazuje, že filmy ze zemí tzv. východního bloku byly do Československa importovány více než filmy ze západu (1726 z východního bloku a 1541 ze západu – rozdíl tvoří přibližně celkovou roční distribuci filmů v Československu), přestože například Spojené státy již tehdy byly filmovou velmocí.

#### **4.3. Jazyková úprava importovaných filmů**

V této podkapitole se zaměříme na to, jaký byl poměr filmů opatřených titulky, komentářem a dabingem. Havel (2008, s. 37) uvádí, že dabing se používal hlavně u filmů s vyšším diváckým potenciálem a u filmů pro děti a mládež. Titulky se naopak dodávaly k filmům, u kterých návštěvnost nebyla zcela jistá. Hlavním důvodem byly náklady – dabing tehdy stál v průměru sedmáctkrát více než titulky. U dabovaného filmu byla tedy nutná návštěvnost alespoň 100 000 diváků, aby se náklady vrátily. K nadabování filmu mohl také přispět zájem Československé televize o budoucí odkoupení daného filmu, čímž došlo ke značnému rozložení nákladů.

Dabing filmů se prováděl ve filmových studiích Barrandov v Praze. To byla také jedna z příčin, proč se v Československu filmy dabovaly nejčastěji česky. (Kenížová-Bendárová 1979, s. 30) Způsob jazykové úpravy však nezáležel jen na očekávané návštěvnosti, ale také na formátu filmu. Filmy s širokoúhlým panoramatickým formátem 70 mm bylo nutné dabovat pomocí speciálních zařízení, která však v Československu (alespoň do roku 1972) nebyla dostupná. (Levinský – Stránský 1974, s. 42) Zajímavostí také je, že USA, Velká Británie a SSSR byly velkými producenty filmů tohoto formátu, což mohlo mít vliv na níže uvedenou statistiku jazykových úprav filmů importovaných z jednotlivých zemí. (Havel 2008, s. 65) Havel

---

Řecko (3), SAR (2), Španělsko (87), Švédsko (59), Švýcarsko (7), Tunis (1), Turecko (1), Venezuela (1), Vietnam (12).

(2008, s. 63) ve svém výzkumu ale zjistil, že v 70. a 80. letech ze všech importovaných amerických filmů byly jen 3 % distribuovány pouze v 70 mm formátu. Vliv na statistiku tedy neočekáváme nikterak velký.

Nyní se zaměříme na importované filmy a jejich jazykovou úpravu. Následující tabulka ukazuje, kolik filmů bylo opatřeno českými či slovenskými titulky, dabingem a komentářem. Rádi bychom předem zmínili, že 49 filmů vzniklo v koprodukcí Československa a další jedné nebo více zemí. Při srovnání s předchozí tabulkou tedy při součtu počty opět neodpovídají. Tyto filmy navíc mohly být namluvené česky, jako například film *Tři oříšky pro popelku*, který vznikl v koprodukcí ČSR a NDR, nebo mohly být namluvené jazykem zahraničního partnera, a následně byly opatřené překladem, jako například film *Divoká planeta*, který vznikl v koprodukcí ČSR a Francie. Také je třeba poznamenat, že u jednoho filmu bylo uvedeno, že byl dabován i titulkován. Jedná se o film z italsko-francouzské koprodukce s názvem *Svedená a opuštěná*, ve kterém jsou italské pasáže opatřené titulky, jinak byl ale film dabovaný. A u jednoho filmu bylo uvedeno, že obsahuje jak titulky, tak komentář. Zde se jednalo o film *Pod bílými plachtami* z Německé spolkové republiky.

Způsob překladu filmů importovaných do Československa mezi lety 1960 a 1979		
filmy mluvené cizím jazykem (tedy ani česky, ani slovensky)	3026	100 % (89 % z celkového počtu filmů distribuovaných v Československu)
Titulky	2055	67,9 %
Dabing	872	28,8 %
Komentář	76	2,5 %
bez překladu	16	0,5 %
Neuvedeno	8	0,3 %

Tabulka č. 2 – Způsob překladu filmů importovaných do Československa mezi lety 1960 a 1979

Z uvedené tabulky č. 2 vyplývá, že filmy se ve zkoumaném období v kinech daleko častěji titulkovaly, než dabovaly. Nejméně se používal komentář. Jedná se však o velmi specifický žánr překladu pro film, který se nejvíce využívá u dokumentů, a tak tento údaj není překvapivý. Je ale třeba zmínit, že v 21 případech se údaje ve *Filmovém přehledu* o způsobu překladu lišily od údajů uvedených na cenzurních kartách. Cenzurní karty jsme navíc zkoumali už jen u anglicky mluvených filmů, a tak je možné, že takovýchto odlišností existuje ještě více. Vzhledem k tomu, že byl *Filmový přehled*

oficiálním periodikem orgánů filmové tvorby, budeme brát informace uvedené v něm za směrodatné.

V následující tabulce se zaměříme na poměr jednotlivých způsobů překladu filmů pocházejících ze zemí, ze kterých bylo do Československa importováno alespoň 100 filmů. Tento údaj pro naši práci může být velmi důležitý, neboť způsobem překladu lze ovlivňovat například návštěvnost daného filmu či se v něm dá lépe či hůře uplatnit cenzura.

Poměr způsobů překladu filmů podle země						
země	titulky	dabing	komentář	titulky %	dabing %	komentář %
SSSR <sup>8</sup>	403	276	25	56,1 %	38,4 %	3,5 %
Francie <sup>9</sup>	234	137	12	60,2 %	35,2 %	3 %
Itálie <sup>10</sup>	229	111	3	66,3 %	32,2 %	0,9 %
USA <sup>11</sup>	205	63	9	73,7 %	22,7 %	3,2 %
NDR <sup>12</sup>	116	87	4	53,7 %	40,3 %	1,9 %
Polsko <sup>13</sup>	157	46	2	75,1 %	22 %	1 %
Maďarsko <sup>14</sup>	136	48	2	71,6 %	25,2 %	1,2 %
Anglie <sup>15</sup>	125	34	0	77,6 %	21,1 %	0 %
Jugoslávie <sup>16</sup>	124	29	0	80,5 %	18,8 %	0 %
NSR <sup>17</sup>	84	52	10	55,3 %	34,2 %	6,6 %
Rumunsko <sup>18</sup>	78	54	1	57 %	40 %	0,7 %
Bulharsko	75	29	0	72,1 %	27,9 %	0 %

*Tabulka č. 3 – Poměr způsobů překladu filmů podle země*

Tabulka č. 3 znázorňuje absolutní i relativní počty filmů opatřených titulky, dabingem a komentářem. Z tabulky vyplývá, že nejčastěji se dabovaly filmy importované ze zemí východního bloku, především z Německé demokratické republiky, Rumunska a Sovětského svazu. Mezi zeměmi, ze kterých se dabovalo nejméně často, se kromě

<sup>8</sup> 14 sovětských filmů bylo bez překladu. Některé z nich byly vyrobeny v české koprodukci, a tudíž byly česky a nemusely se překládat.

<sup>9</sup> U dvou filmů překlad nebyl uveden, 5 filmů nebylo přeloženo a 1 obsahoval i titulky i dabing.

<sup>10</sup> U jednoho filmu překlad nebyl uveden, 2 filmy nebyly přeloženy a jeden byl s titulky i dabingem.

<sup>11</sup> 1 film byl uveden do distribuce bez překladu.

<sup>12</sup> 9 filmů nebylo přeloženo.

<sup>13</sup> 1 film byl uveden do distribuce bez překladu a u 3 filmů nebyl uveden překlad.

<sup>14</sup> U 2 filmů nebyl uveden překlad a 2 byly uvedeny do distribuce bez překladu.

<sup>15</sup> U 2 filmů nebyl uveden překlad.

<sup>16</sup> U 1 filmu nebyl uveden překlad.

<sup>17</sup> Jeden film byl opatřen titulky i komentářem a u 7 filmů nebyl uveden překlad.

<sup>18</sup> U 2 filmů nebyl uveden překlad.



Jugoslávie a Polska nachází také Anglie a Spojené státy. To může mít jak důvody politické, například pokud bylo třeba zvednout popularitu filmu, protože dabovaný film byl jednodušší na sledování, tak ale i technické – může se jednat o jazyky, z kterých se do češtiny špatně dabuje, nebo byly filmy zakoupeny v 70mm formátu a tudíž je nebylo možné v Československu nadabovat. Následující tabulka č. 4 srovnává import filmů souhrnně ze zemí východního a západního bloku:

Srovnání importu filmů z východního a západního bloku								
	celkem <sup>19</sup>	% <sup>20</sup>	titulky	% <sup>21</sup>	dabing	%	komentář	%
Východní blok <sup>22</sup>	1726	45,5 %	1089	63 %	569	33 %	34	2 %
Západní blok <sup>23</sup>	1325	35 %	877	66 %	397	30 %	34	2,8 %

*Tabulka č. 4 – Srovnání importu filmů z východního a západního bloku*

Z této tabulky vyplývá, že poměrově rozdíl mezi východním a západním blokem nebyl příliš velký. Počet filmů importovaných ze západních zemí byl samozřejmě nižší, relativní poměr dabingu a titulků se však oproti východnímu bloku liší pouze o 3 procentní body. Způsob jazykové úpravy tedy pravděpodobně záležel spíše na tom, z jaké země film pochází, než jestli je z východního či západního bloku. Rozdíly mezi jednotlivými zeměmi jsou totiž daleko výraznější.

Zajímavé také je podívat se na rozdíl v distribuci filmů v 60. a 70. letech. Přesné údaje uvádí následující tabulka:

<sup>19</sup> Celkový počet filmů neodpovídá součtu jednotlivých překladových variant z důvodů uvedených v poznámkách pod čarou číslo 8-18. Celkový počet vychází z tabulky č. 1, překladové varianty vycházejí z tabulky č. 3.

<sup>20</sup> Vztaženo k celému korpusu filmů, tedy 3791. Východní blok v této tabulce neobsahuje Československo a nebyly sem zahrnuty ani země z kategorie ostatní. Součet výsledných relativních počtů tedy nebude 100.

<sup>21</sup> Vztaženo k druhému sloupci této tabulky č.4 s názvem *celkem*. Součet relativních počtů se nerovná 100 z důvodů uvedených v poznámkách pod čarou číslo 8-18.

<sup>22</sup> Součet filmů ze SSSR, NDR, Polska, Maďarska, Jugoslávie, Rumunska a Bulharska.

<sup>23</sup> Součet filmů z Francie, Itálie, USA, Anglie a NSR.

Rozdíl v distribuci v 60. a 70. letech		
	1960-1969	1970-1979
celkem filmů	1725	2066
absolutní počet dabovaných filmů	248	624
relativní počet dabovaných filmů	14,4 %	30,2%

Tabulka č. 5 – Rozdíl v distribuci v 60. a 70. letech

Tabulka č. 5 nám ukazuje, jaký byl v 60. a 70. letech poměr dabovaných filmů k celkovému československému filmovému importu. Z uvedených údajů zaprvé vyplývá, že v 60. letech bylo do distribuce uvedeno celkem o 339 filmů méně než v letech 70. (abychom údaje mohli porovnat, zvolili jsme zde jako kritérium pro zařazení rok uveřejnění ve *Filmovém přehledu*). To může mít řadu důvodů, mezi nimi například i technologický pokrok. Zajímavé ale je také porovnat počet dabovaných filmů v 60. a 70. letech. V 70. letech jich totiž můžeme pozorovat více než dvojnásobek. Tento fakt může mít například technické důvody, je ale možné, že nárůst počtu dabovaných filmů má na svědomí i dobová ideologie.

#### 4.4. Rozbor cenzurních karet

V této kapitole se zaměříme na předběžnou cenzuru filmů v období 1960-1968. Z tohoto období jsou totiž dohledatelné tzv. cenzurní karty. Ty jsou uloženy v archivu Ústavu pro studium totalitních režimů<sup>24</sup> a jsou po předchozí domluvě přístupné veřejnosti. Vytvářela je HSTD od svého vzniku v roce 1953 a později ÚPS až do roku 1968. Jedná se o papírové karty formátu cca A5, na kterých jsou zaznamenány informace o celovečerních, středometrážních i krátkých filmech určených (nebo naopak neurčených) do československé distribuce v období působnosti těchto dvou orgánů. Najdeme na nich údaje o jednotlivých úkonech spojených s procesem schvalování filmů do distribuce v Československu. Každá cenzurní karta obsahuje název filmu, zemi původu a údaj o schválení filmu opatřený příslušným datem. Často ale cenzurní karty obsahují více informací, například délku filmu, režiséra, data jednotlivých kroků schvalovacího procesu apod. Někdy jsou zde dokonce podrobně uvedeny i jednotlivé cenzurní zásahy. Tyto informace jsou pro naši práci velmi cenné a budeme s nimi dále pracovat.

<sup>24</sup> [www.ustrcr.cz](http://www.ustrcr.cz) [cit. 3. 12. 2018]

Existenci cenzurní karty a na ní uvedené informace jsme zaznamenávali do tabulky s korpusem filmů. To nám umožnilo vytvořit další statistiku. Pro naši práci jsme si však objem cenzurních karet zúžili a zabývali jsme se jen cenzurními kartami relevantními ke zkoumanému období, které se týkaly celovečerních filmů z anglicky mluvících zemí, tedy z Anglie, USA, Kanady a Austrálie. U kanadských filmů jsme také ještě zkoumali, zda je originál v angličtině nebo ve francouzštině a do tabulky jsme zahrnovali jen ty anglicky mluvené.

Počet cenzurních karet k anglicky mluveným filmům			
Země	počet filmů s cenzurní kartou	počet bez cenzurní karty	
Anglie	68	16	
USA	67	39	
Kanada	3	0	
Austrálie	0	0	
Celkem	139 <sup>25</sup>	55	

Tabulka č. 6 – Počet cenzurních karet k anglicky mluveným filmům

Tabulka č. 6 znázorňuje počet cenzurních karet, které jsme našli v archivu Ústavu pro studium totalitních režimů a které se nám podařilo přiřadit k distribuovaným filmům ve zkoumaném období. Do výše uvedené tabulky jsme nezahrnuli 8 anglicky mluvených filmů, které přišly do distribuce až po roce 1968 (často byly v kartě označeny za archivní, přesto se později dostaly do distribuce).

Na tomto místě je třeba poznamenat, že jsme se při bádání řídili datem a zemí, které uváděla cenzurní karta. Tyto informace však při porovnání s internetovými databázemi či *Filmovým přehledem* nebyly vždy správné. Například cenzurní karta k filmu *Konec dne* (*La Fin du jour*, 1939) uvádí jako zemi původu USA, přestože se jedná o francouzský film<sup>26</sup> (cenzurní karta viz příloha č. 9). A tak je možné, že jsme v kartotéce některé cenzurní karty k anglicky mluveným filmům neobjevili, protože byl na kartě uveden nesprávný rok či nesprávná země původu. Vzhledem k množství karet v kartotéce by bylo nemožné kontrolovat správnost údajů každé cenzurní karty. Pro vytvoření přehledu často cenzurovaných skutečností a procesu schvalování filmů nám nalezené karty postačí. Přiřazování karet k filmům ale také ztěžoval fakt, že na kartě

<sup>25</sup> Dva filmy pocházejí z anglicko-americké koprodukce – *Báječní muži na létajících strojích* a *Mary Poppins*.

<sup>26</sup> [www.csfd.cz/film/102448-konec-dne/prehled/](http://www.csfd.cz/film/102448-konec-dne/prehled/) [cit. 10. 10. 2018]

často ještě nebyla uvedena konečná verze českého názvu, a tak některé karty vyžadovaly ještě rozsáhlé vyhledávání na internetu.

Dále jsme našli přibližně stejný počet cenzurních karet, jež uváděly film, většinou označený jako *archivní*, který se později v distribuci neobjevil. Tyto karty většinou neuvádí důvody pro nezařazení filmu do distribuce. Mnoho takovýchto filmů se tak do české distribuce nikdy nedostalo a často dodnes nemají svůj oficiální překlad.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Například film *The Horse's Mouth* - [www.csfd.cz/film/19771-the-horse-s-mouth/komentare/](http://www.csfd.cz/film/19771-the-horse-s-mouth/komentare/) [cit. 10. 10. 2018]

## 5. Translatologická východiska

Chceme-li správně interpretovat skutečnosti zjištěné při samotném zkoumání dabingu konkrétních filmů, je třeba uvést také určitý teoretický základ v oblasti translatologie. V následujících podkapitolách uvedeme koncepty, které jsou pro naši práci nejrelevantnější. Jedná se o teorie Itamara Even-Zohara, Andrého Lefevera a Antona Popoviče. S ohledem na rozsah této práce se však zaměříme pouze na témata relevantní pro naše bádání.

### 5.1. Telavivská škola

Telavivská škola, vedená Itamarem Even-Zoharem a jeho žákem Gideonem Tourym, se významně zasadila o rozvoj deskriptivní translatologie. Tato škola se inspirovala především ruským formalismem a československým strukturalismem. Even-Zohar zavádí do translatologie pojem literárního polysystému, tedy „systému systémů“. Překládovou literaturu pak nově chápe právě jako jeden ze systémů, protože má své jádro a periferie i inovativní a zavedené modely. Je podle něj třeba zkoumat překlad v jeho sociokulturních souvislostech a v rámci daného kulturního systému. (Šmrha 2013, s. 16)

Even-Zohar chápe překlad jako vztah mezi výchozí a cílovou literaturou s tím, že výchozí literatura se může stát pro cílovou literaturu zdrojem přímých i nepřímých výpůjček. Překlady pak v cílové literatuře mohou mít primární či sekundární funkci. Většina překladů mívá spíše funkci sekundární, tedy doplňkovou. Primární funkci bude mít překlad v případě, že:

- a) cílová literatura je ještě příliš mladá a dostatečně se nerozvinula,
- b) cílová literatura je slabá nebo se nachází na periférii větší skupiny literatur,
- c) cílová literatura obsahuje vakuum, nachází se v krizi nebo na určitém pomezí.

(Hermans c1999, s. 108-109)

Pokud bychom měli Even-Zoharovu teorii vztáhnout na import filmů v 60. a 70. letech, zjistíme, že některé importované filmy měly v Československu primární funkci. V tomto období byl totiž například značný nedostatek filmů pro děti a Československo navíc neuzavřelo dohodu s produkcí Walta Disneye, a tak se zde nepromítaly žádné jeho filmy. (Havel 2008, s. 54) Dabovaný film *Méd'a Béd'a* pak v takovém případě plnil primární funkci v oblasti dětských filmů a dosáhl tak obrovské návštěvnosti a popularity.

Dílo Even-Zohara dále rozširuje jeho žák Gideon Toury. Ten se orientuje na cílový text a definuje ekvivalenci v překladu a překladové normy. Ekvivalenci nově chápe jako vztah mezi překladem a originálem, nikoli jako požadavek. Normy jsou pak pravidla, která ovlivňují celý proces překladu a projevují se v něm i jako v produktu. Tyto normy se pohybují od absolutně objektivních až po čistě subjektivní a vysvětlují, proč je určité překladatelské řešení chápáno jako ekvivalence. (Šmrha 2013, s. 17)

## 5.2. Manipulační škola

V roce 1985 publikoval Theo Hermans soubor statí s názvem *The Manipulation of Literature*. Jednalo se o soubor prací teoretiků, kteří se v předchozích deseti letech scházeli a pořádali translatologické konference. Mezi tyto teoretiky patřil například André Lefevere, Susan Bassnettová, José Lambert či Gideon Toury. V předmluvě k tomuto souboru pak Hermans (c1985, s. 11) uvádí, že „(...) z pohledu cílové literatury každý překlad implikuje určitou míru manipulace výchozího textu za nějakým účelem“.<sup>28</sup> Podle zmíněné práce byla později tato skupina teoretiků pojmenována *manipulační škola*, přestože se ve skutečnosti o žádnou školu nejednalo. Tyto teoretiky nejrozumnějších národností spojovalo především to, že studovali literaturu a zajímali se o překlad nebo o dějiny literatury. V těchto oborech pak také většinou napsali své doktorské práce. Zastávali názor, že výzkum literatury by měl být deskriptivní a měl by se zaměřovat na cílovou kulturu. Vycházeli většinou ze systémového přístupu k literatuře, zkoumali normy, které ji ovlivňují a zaměřovali se na vztah originálu a překladu. (Šmrha 2013, s. 21-22; Hermans c1999, s. 11-12)

Pro tuto práci je relevantní výzkum teoretika Andrého Lefevera. Ten vychází ze systémového pojetí literatury Even-Zohara, ale rozpracovává jej a zavádí vlastní terminologii. Podle Lefevera (1985) se společnost skládá z nejrozumnějších systémů a jedním z nich je i literatura. Klade také větší důraz na interakci mezi systémem a prostředím, na vnitřní organizaci daného systému a na kontrolní mechanismy. Lefevere (1982) zavádí pojem *refrection*, tedy refrakce (který později mění na *rewriting*, neboli přepisování), jímž rozumí „úpravu literárního díla pro jiné publikum s cílem ovlivnit, jakým způsobem bude toto publikum dané dílo číst“. (Šmrha 2013, s. 27-28) Refraktované neboli přepsané texty jsou v literatuře běžné a zahrnují kromě mezijazykového překladu také vnitrojazykový překlad, např. filmové zpracování

---

<sup>28</sup> „[...] from the point of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose.“ (překlad Šmrha 2013, s. 21)

literárního díla, a kritiku. Jak na refrakci, tak na původní literární tvorbu dané kultury působí určité ekonomické, ideologické a poetické vlivy. (Šmrha 2013, s. 28; Hermans c1999, s. 126-127)

Na překlad mají podle Lefevera (1992) vliv také kontrolní mechanismy, které se dělí na vnitřní a vnější. Uvnitř literárního systému fungují tzv. *profesionálové*. Jedná se o kritiky, recenzenty, učitele literatury či překladatele, kteří sami poznají, zda dílo vyhovuje dobové *poetice* (jaká by literatura měla být) a *ideologii* (jaká by měla být společnost). Vně literárního systému funguje tzv. *patronát*, který reprezentuje moc a určuje ideologii. Můžou to být jedinci, skupiny, instituce, společenské třídy, politické strany, nakladatelé, média apod. Poetiku patronát svěruje do rukou profesionálům, kteří ji podřizují jeho ideologii. (Šmrha 2013, s. 30-31; Hermans c1999, s. 126-127)

Každý patronát má podle Lefevera (1985) tři aspekty – ideologický, ekonomický a statusu. Ideologický aspekt má vliv na vztah literatury a ostatních sociálních systémů. Ekonomický aspekt patronátu znamená, že patronát vynakládá finanční prostředky na tvůrce literárního díla, čímž mu poskytuje obživu. A konečně aspekt statusu má vliv na sociální zařazení tvůrce – pokud tvůrce patronát a s ním spojenou ideologii přijme, začlení se do společenské elity. (Šmrha 2013, s. 31-32)

Lefevere (1992) tedy tvrdí, že přepisování je vždy podřízeno ideologii a poetice, takže dochází k manipulování s původním dílem, aby mohlo určitým způsobem fungovat v cílové společnosti. O přijetí díla pak nerozhoduje jeho vnitřní hodnota, ale právě ideologie, poetika, instituce a manipulace. (Šmrha 2013, s. 30) Přepisování však také napomáhá vývoji literárního systému dané kultury a částečně tak určuje kulturní povědomí jeho příslušníků. (Hermans c1999, 126-128)

Teorie Andrého Lefevera nám poslouží jako základ pro případové studie konkrétních dabovaných filmů a jejich kontextu. Budeme zkoumat, zda byl dabing ovlivněn dobovou ideologií a poetikou, nebo zda v něm byly zachovány všechny prvky výchozí kultury. Také se zaměříme na to, zda zkoumané dabované filmy zastávaly v Československu primární či sekundární funkci, a uplatníme při tom teorii Even-Zohara.

### **5.3. Anton Popovič**

Pro tuto diplomovou práci je také relevantní výzkum literárního historika, teoretika a translologa Antona Popoviče, především jeho teorie metatextů a druhy překladatelských posunů. Popovič navazoval na československý strukturalismus,

Pražský lingvistický kroužek a ovlivnil jej také ruský formalismus. Jeho velkým přínosem pro translatologii byla mimo jiné praxeologie překladu, tedy zaměření na vnější okolnosti překladu. Mezi jeho nejvýznamnější práce patří *Překlad a výraz* (1968), *Poetika umeleckého překladu* (1971) a *Teoria umeleckého překladu* (1975). V této kapitole budeme vycházet především z *Teorie umeleckého překladu*.

### 5.3.1. Teorie metatextu

V *Teorii umeleckého překladu* rozpracovává Popovič (1975, s. 217-225) otázku vztahů mezi texty. Vychází z předpokladu, že základní literární komunikace obsahuje tři prvky: autora, dílo a příjemce. Ne vždy je však příjemce jen laický čtenář, s dílem často dále manipulují nejrůznější činitelé, například překladatelé, ale i kritici, herci či literární vědci. Tito aktéři na původní text navazují, rozvíjejí jej a v některých případech i vytvoří text nový. Tuto jejich činnost nazývá Popovič metakomunikací a text, jenž při ní vznikne, nazývá metatextem. Text, ze kterého metatext vychází, se nazývá prototext. Významové jádro, které mají tyto texty společné, se nazývá invariant. Variabilní složkou tohoto vztahu jsou pak nejrůznější zisky a ztráty.

Překlad je zvláštním typem manipulace s původním textem, protože jako jediný se snaží přenést dílo do cílové kultury, aniž by ztratilo své jedinečné rysy. Překladatel musí dílo nejprve pochopit, zanalyzovat a až poté může přikročit k jeho přebásnění. Překlad se pak dá charakterizovat jako akt reprodukčně-modifikační – snaží se věrně reprodukovat originál, zároveň jej ale modifikuje a dochází k nejrůznějším posunům v důsledku převodu díla do jiné jazykové a kulturní situace. (Popovič 1975, s. 221-223)

Překladatelova manipulace s textem (tedy návaznost na prototext) může být buď afirmativní (souhlasná) nebo kontroverzní (nesouhlasná). Díky těmto dvou přístupům k textu se pak metatext pohybuje na ose konformnost-nekonformnost. Mezi afirmativní metatexty patří tzv. „adekvátní překlad“, dále zde ale najdeme i parodii, citaci či plagiát. Kontroverzní navazování pak zahrnuje zejména cenzurní zásahy, tedy vypouštění pasáží, které cenzor považuje v dané kultuře za nevhodné. (Popovič 1975, s. 225-235)

Z Popovičovy teorie metatextů tedy pro naši práci vyplývají dva důležité aspekty. Prvním aspektem je reprodukčně-modifikační charakter překladu. Je důležité si uvědomit, že při překladu dochází k určitým posunům, ať již z jazykových nebo kulturních důvodů. A druhým aspektem je, že překlad sám o sobě je afirmativním navazováním na prototext, zatímco cenzura překladu už je kontroverzní.



### 5.3.2. Výrazové posuny při překladu

Popovič (1975, s. 122-123) tvrdí, že hlavní překladatelův boj o stylistické vystihnutí díla se odehrává na rovině mikrostylistické. Prvky roviny makrostylistické, například postavy či téma, většinou nepodléhají procesu překladu. Problematická však může být stylistická realizace textu, tedy mikrostylistická rovina. V ní pak dochází k nejrůznějším posunům, ať už je to z důvodu jazykových či je způsobí překladatelův idiolekt.

Popovič (1975, s. 130) vypracoval přehledné schéma jak makrostylistických, tak mikrostylistických posunů:

Makrostylistické posuny:

- aktualizace – úprava času díla
- lokalizace – situování díla do cílové kultury
- adaptace – úprava žánru díla

Mikrostylistické posuny

- výrazové zesilování
  - výrazová typizace – zdůrazňování prvků typických pro originál
  - výrazová individualizace – projev překladatelova idiolektu
- výrazová shoda
  - výrazová substituce – výměna či nahrazení nepřeložitelných prvků
  - výrazová záměna – změna umístění výrazových prvků
- výrazové zeslabování
  - výrazová nivelizace – ochuzení, zploštění stylu originálu
  - výrazová ztráta – vypuštění výrazu

Popovič (1975, s. 132) dále definuje stylistické postoje překladatele podle polského teoretika E. Balcerzana:

- nulový postoj – dochází k výrazové nivelizaci a objevuje se tzv. překladatelština
- uplatňování domácího stylu – úprava stylu originálu na domácí úzus
- odkrývání nového stylu – obohacení domácího úzu o nový styl

Výše uvedené poznatky jsou pro tuto práci velmi přínosné, protože nám umožní zanalyzovat konkrétní překlad ve vztahu k originálu. Budeme se jimi řídit při analýze konkrétních filmů a jejich dabovaných verzí. Vezmeme-li v potaz tyto posuny a také

teorii překladu pro dabing, budeme schopni lépe rozpoznat, kdy se jednalo o zásah překladatelský a kdy o zásah cenzorský.

#### 5.4. Specifika překladu pro dabing

Analýza konkrétních děl, bude vyžadovat alespoň minimální znalost teorie dabingu. Někdy totiž může dojít ke ztrátě informací, aniž by do díla nějak zasáhla cenzura. Vyplývá to z podstaty dabingu. Olga Walló<sup>29</sup> ve svých skriptech *Režie dabingu* píše, že

*„dabing je výroba jinojazyčné zvukové verze k danému [filmovému] originálu. [...] Má za úkol poskytnout divákovi v živlu jeho mateřštiny umělecky emocionální zážitek adekvátní zážitku diváka v jazykové sféře originálu. [...] Dabovaný dialog musí však ideálně splňovat nejen přísná kritéria literárního překladu, ale především musí adekvátně splýnout s daným obrazem. [...] Na dabingu se podílí celá řada profesí – z tvůrčích překladatel, úpravce, dramaturg, herec, zvukař nebo střihač. Garantem výsledku je však [dabingový] režisér.“* (Walló 1986, s. 6-9)

Základním podkladem pro překlad pro dabing i samotné nadabování filmu je dialogová listina, která by měla vycházet z definitivní verze filmu a měla by obsahovat veškeré dialogy, které se ve filmu vyskytují. Tvorba dabingu se dá rozdělit na 5 fází: příprava režiséra, práce s hercem, natáčení, mezinárodní pásy a dokončovací práce. Pro naši práci je nejdůležitější první fáze, tedy příprava režiséra, protože její součástí je překlad dialogové listiny a tvorba dabingového scénáře. (Walló 1987, s. 3-9) V následující části se pokusíme popsat, jak tato fáze probíhá.

Prvním krokem ve fázi přípravy režiséra je překlad dialogové listiny. Překlad má při přípravě dabingového scénáře pomocnou úlohu. Slouží totiž především jako pomůcka pro dabingového režiséra či úpravce ke správnému porozumění a k vytvoření definitivního textu, který se nazývá úprava. Překlad pro dabing musí být jazykově a věcně správný, a pokud se v textu vyskytne slovní hříčka či žert, měl by překladatel vysvětlit její smysl včetně fonetického znění v originále. A konečně by správný překlad pro dabing měl respektovat rytmus a frázování originálu, aby se v něm úpravce, který jazyku originálu nerozumí, mohl dobře orientovat. (Walló 1987, s. 9-10)

Druhým krokem po překladu je úprava. Úpravce vytváří dabingový scénář, tedy text, který budou herci hrát. Tento text by měl jazykovými prostředky odrážet charakteristiku

---

<sup>29</sup> „Olga Walló je překladatelka, dramaturgyně, úpravkyně dialogů, dabingová režisérka, spisovatelka, psycholožka a dcera legendárního režiséra dabingu K. M. Walló. [...] Působila ve FS Barrandov i Československé televizi [...] a spolu s Blankou Novákovou, Miroslavem Kratochvílem a Zdeňkem Coufalem tvořila několik desetiletí základní kámen českého dabingu.“  
Citováno z: <http://dabingforum.cz/viewtopic.php?f=35&t=4907> [cit. 3. 1. 2019]

postav originálu a dokreslovat celkové vyznění díla. Úpravce by měl v této práci být důsledný a jeho styl by neměl kolísat. V praxi to znamená, že si úpravce pouští krátké úseky díla v originále a vytváří adekvátní, synchronní dialogy v cílovém jazyce. Požadavek synchronnosti znamená, že cílový text předává adekvátní emoce, respektuje dechový rytmus originálu a celkový výsledek nepůsobí rušivě. Naprosté synchronnosti nikdy nelze zcela dosáhnout. Lze jí ale dosáhnout do takové míry, aby byl divácký zážitek kvalitní. (Walló 1987, s. 11-12)

Walló (1987, s. 13-14) rozlišuje dvě možnosti, jak dialogy upravovat – auditivně a vizuálně. Oba typy ale musí „zachovávat nejen daný rytmus a délku dialogu, ale velmi přesně také intencionální obsahy (tj. emocionální náboj jednotlivých krátkých úseků) tak, aby neprotiřečily výrazu tváře, gestům a mimice postavy v originále, naopak ji účinně podtrhly.“

Z hlediska synchronnosti je při úpravě nutné brát ohled na nezaměnitelné hlásky, například výrazné retnice (především *p* a *m*) a výrazné vokály (*a* a *o*). V dabingu je pak třeba nahradit retnici retnicí a vokál vokálem. Tato pravidla, a mnoho dalších, lze dodržet jen pomocí obsahové volnosti. Celkové vyznění díla by ale mělo zůstat stejné, obměny lze provádět jen v detailech. Kromě vizuální stránky řeči je také možné do díla takto zasáhnout, pokud jej chceme přiblížit cílové kultuře. (Walló 1987, s. 14)

Nakonec dostane dabingový scénář do rukou režisér dabingu. Ten interpretuje jeho smysl, určí hercům, jakým způsobem mají scénář číst, a rozhodne, jak bude text v dabingu přesně znít, tedy jak mají herci respektovat pauzy a rytmus originálu. Určuje také úhel pohledu, ze kterého mají herci dialogy číst. Často bývá režisér a úpravce jedna osoba. (Walló 1987, s. 20)

Další fáze procesu dabingu pro tuto práci již nejsou důležité, protože si zde neklademe za cíl hodnotit kvalitu zkoumaných dabingů. V naší analýze se zaměříme na míru cenzurních zásahů, tedy na možné stříhy a změny významu oproti originálu. Zajímá nás tedy význam replik, ne jejich herecké či technické provedení.

Pro naši práci by ale mohla být ještě relevantní specifika dabingu z angličtiny do češtiny, která skriptu *Režie dabingu* také uvádějí. Jako úskalí Walló (1987, s. 17) zmiňuje především fakt, že angličtina je melodičtější než čeština a mluvčí při ní více otevírají ústa. I když tedy překladatel respektuje všechna výše uvedená pravidla, repliky mohou v češtině znít nepřirozeně. U angličtiny tedy Walló doporučuje místo slabik počítat akcenty daných dialogů, zjednodušovat syntax a používat více synonym.

## 6. Rozhovory s pamětníky

Přestože k tématu cenzury v překladu existuje již poměrně velké množství odborných publikací, zůstalo nám po sepsání teoretického rámce této práce několik nezodpovězených otázek. Ty pramenily především z našeho zaměření na téma dabingu, které z hlediska překladu v odborné literatuře zatím není zpracováno. Naše otázky byly následující:

- 1) Jaká byla ve zkoumaném období kritéria pro koupi filmu ze zahraničí? Jaká témata vyhovovala, nebo naopak nevyhovovala po ideologické stránce?
- 2) Kdo ve zkoumaném období rozhodoval o způsobu překladu daného zahraničního filmu? Jaké byly důvody pro použití titulků, či dabingu?
- 3) V čem spočívala práce překladatelů pro dabing? Jakým způsobem je ovlivňovala cenzura?
- 4) Pokud dabing ideologicky nevyhovoval, byl někdo za danou chybu potrestán? Kdo, kým a jak?
- 5) Kontrolovala v 70. letech dabing nějaká cenzurní instituce? A pokud ano, v jaké fázi procesu dabingu a jakým způsobem?
- 6) Je možné, že bylo rozhodnuto o nadabování filmu právě proto, aby bylo možné zakrýt cenzurní zásah? (změnu významu dialogů)
- 7) Existují filmy, do kterých cenzura zasáhla a překlad tedy neodpovídá originálu?
- 8) Co znamená označení filmů jako *archivních* v cenzurních kartách?
- 9) Proč se v 70. letech dabovalo poměrově přibližně dvakrát více filmů než v 60. letech?
- 10) Proč se poměrově dabovalo více filmů z východního bloku než filmů ze západu. Má to nějaký důvod? Technický, ideologický? (Je to překvapivé, protože z ideologického hlediska a za předpokladu, že dabing skryje cenzuru lépe než titulky, bychom to čekali spíše naopak.)
- 11) Zveřejňovalo se jméno překladatele pro dabing? A pokud ano, existovalo i v dabingu tzv. „pokrývání“ (pokud dialogovou listinu přeložil někdo, koho režim neschvaloval, „pokryl“ jej svým jménem někdo jiný)?

Na tyto otázky jsme nenalezli odpověď v odborné literatuře, a tak jsme se rozhodli, že se potřebné informace pokusíme získat od osob, které se ve zkoumaném období pohybovaly ve filmovém průmyslu, nebo od osob, které se tímto obdobím a tématem také zabývají.

Ke sběru dat jsme se rozhodli využít polostrukturovaný rozhovor. Podle Michala Miovského (2006, s. 159-160) se jedná o pravděpodobně nejrozšířenější způsob získávání kvantitativních dat pro výzkum, protože v sobě spojuje výhody strukturovaného a nestrukturovaného rozhovoru. Základem polostrukturovaného rozhovoru je vytvořit si závazné jádro, které je třeba dodržet u každého účastníka. V našem případě jako jádro posloužily výše uvedené otázky. Při dotazování je pak možné měnit pořadí otázek v jádru a podle potřeby je doplňovat dalšími otázkami či dílčími tématy. Dále polostrukturovaný rozhovor umožňuje používat tzv. *následné inquiry*, kterým dáváme účastníkovi možnost, aby svoji odpověď upřesnil nebo vysvětlil.

Jednotlivé účastníky rozhovorů jsme pak získali pomocí metody tzv. nabalování. Hynek Jeřábek (1992, s. 50-51) uvádí, že tato metoda se používá pro „*skupiny obyvatelstva, pro něž neexistují seznamy ani spolehlivá opora výběru.*“ Tato metoda je založená na předpokladu, že každý člen dané skupiny zná některé její další členy a je na ně schopen badateli poskytnout kontakt. V první fázi tedy badatel pracuje s úzkou skupinou respondentů, kteří mu ale poskytnou kontakty na své kolegy, takže druhá fáze výzkumu obsahuje již respondentů daleko více. Počet fází pak záleží na rozsahu skupiny nebo výzkumu.

První skupinu respondentů, kteří nás posléze odkázali až k cílové skupině, jsme určili pomocí informací získaných z diplomové práce Lud'ka Havla *Hollywood a normalizace* (2008). Havel své téma, které se částečně překrývá s tím naším, také konzultoval s několika pamětníky, a tak jsme se inspirovali jeho výběrem. Přes neúspěšný počátek jsme nakonec byli schopni uspořádat osobní, telefonické a e-mailové rozhovory s celkem pěti osobnostmi: prof. Mgr. Alešem Danielisem, který od roku 1979 pracoval v Ústřední půjčovně filmů a účastnil se výběrových komisí (viz příloha č. 3); Martinem Boudou, vedoucím péče o archivní pořady České televize (viz příloha č. 2); Michaelem Málkem, který od roku 1976 pracoval v československém Filmexportu a také se účastnil výběrových komisí (viz příloha č. 1); PhDr. Olgou Walló, která pracovala v dabingu Československé televize od roku 1970 (viz příloha č. 4); a nejmenovaným romanistou (viz příloha č. 5). Pamětníky, kteří by zažili 60. léta již jako zaměstnanci ve filmovém odvětví, se nám bohužel nepodařilo kontaktovat. Veškeré rozhovory uvádíme v přílohách. Rádi bychom zmínili, že jsou upravené tak, aby byly co nejprehlednější. Otázky, na které nám dotazované osobnosti jednoznačně odpověděly, že nevědí, v nich tedy neuvádíme.

## **6.1. Informace získané z rozhovorů**

V této podkapitole se pokusíme pomocí výpovědí zmíněných osobností odpovědět na otázky uvedené v začátku této kapitoly. Jsme si vědomi toho, že vzhledem k malému množství respondentů zjištěné skutečnosti nelze zobecnit na celé zkoumané období, ani jimi popsat veškeré aspekty cenzurních praktik v dabingu ve zkoumaném období. Tímto výzkumem se snažíme pouze přispět k dosavadnímu poznání tématu a připravit si podklady pro analýzu konkrétních filmů.

### **1) Jaká byla ve zkoumaném období kritéria pro koupi filmu ze zahraničí? Jaká témata vyhovovala nebo naopak nevyhovovala po ideologické stránce?**

Všechny dotazované osobnosti se shodly na tom, že o koupi zahraničního filmu rozhodovala výběrová komise. Ta mohla být domácí nebo výjezdová a při své práci se řídila určitými kvótami – určité procento filmů, které se uváděly do distribuce, muselo pocházet z Československa, určité pak z východního bloku a zbytek ze západu. Jedním kritériem pro přijetí, či nepřijetí filmu byla tedy i země původů. Dále přijetí napomáhalo, když film kritizoval určitý politický či sociální aspekt západní společnosti nebo byl doporučený Sovětským svazem. Michael Málek uvedl, že pokud se film hrál na filmovém festivalu v Moskvě, bylo pravděpodobné, že se bude hrát i v československých kinech.

Většina dotazovaných se také shodla, že na skutečnosti, které režimu nevyhovovaly, neexistoval žádný seznam, nebo o jeho existenci alespoň nevěděli a při své práci jej neměli k dispozici. Zároveň se ale shodli, že všichni podvědomě tušili, co cenzura schválí a co ne. Z odpovědí Michaela Mála i Martina Boudy dále vyplývá, že rozsah cenzurního zásahu velmi záležel na konkrétní osobě, která film přijímala do distribuce nebo byla zodpovědná za jeho českou verzi. Kritéria se tedy lišila film od filmu. Olga Walló se pak domnívá, že ideologická pravidla do velké míry určovali ze strachu sami zaměstnanci podle svého přesvědčení, většinou se tedy nejednalo o oficiální nařízení. Ti pak filmovou cenzuru dokázali dovést do extrému (konkrétní případy v odpovědi na otázku č. 7).

Mezi témata, která režimu nevyhovovala, dotazovaní řadili kritiku 50. let a tehdejší politické reality, sexuální či nemravné scény, obscénní slova, násilí, nadávky, politické narážky, náboženské motivy, ale i zobrazení spokojeného, bohatého života. Nevyhovujícími žánry pak byly nejčastěji akční filmy a sci-fi horory. Často ale režimu vadil i fakt, že ve filmu hraje určitý herec. Podle Aleše Danielise měly „nejlepší pozici

*bláznivé komedie bez reálného základu a kriminálky nejlépe ukazující zkorumpovanost policie nebo sílu mafie.“*

**2) Kdo ve zkoumaném období rozhodoval o způsobu překladu daného zahraničního filmu? Jaké byly důvody pro použití titulků či dabingu?**

Michael Málek, Martin Bouda i Olga Walló se shodli, že způsob překladu zahraničního filmu do češtiny záležel především na jeho očekávané návštěvnosti. Dabovaly se tedy z pochopitelných důvodů dětské filmy a také snímky, u kterých se očekávala vysoká návštěvnost. Titulky se naopak uváděly u filmů, u kterých se návštěvnost očekávala spíše nižší. Toto rozdělení však platilo pouze pro distribuci do kin. Martin Bouda uvedl, že v televizi se ve zkoumaném období většina filmů dabovala. S titulky se vysílaly jen filmy, u kterých si měl divák procvičit cizí jazyk. V takových případech se většinou jednalo o filmy mluvené rusky.

**3) V čem spočívala práce překladatelů pro dabing? Jakým způsobem je ovlivňovala cenzura?**

V rámci naší práce jsme kontaktovali pouze jednu osobnost, která kromě jiného přeložila také několik dialogových listin pro dabing a která si nepřála být jmenována. Z její výpovědi jsme se dozvěděli, že překladatelé pro dabing tehdy neměli dbát na vizuální stránku promluvy, pouze se v překladu snažili udržet podobný časový rozměr výpovědi jako v originále. Fonetickou úpravu pak prováděli úpravci. Ti ale jazyk originálu neznali, a tak se pak v dabingu mohly objevit i věcné chyby. Námi konzultovaný překladatel zmínil, že měl k dispozici seznam ideologických zásad, kterými se při své práci měl řídit a uvedl, že jej zadavatel někdy žádal, aby v překladu vynechal nadávky a silné výrazy.

**4) Pokud dabing ideologicky nevyhovoval, byl někdo za danou chybu potrestán? Kdo, kým a jak?**

Michael Málek ani Olga Walló si nevybavili případ, že by do distribuce prošel dabing, který by ideologicky nevyhovoval. Olga Walló zmínila, že před uveřejněním filmu probíhalo velké množství kontrol, při kterých byly případné nevyhovující pasáže vždy zachyceny. Martin Bouda i Michael Málek uvedli, že pro televizi platila daleko přísnější pravidla než pro kina, pravděpodobně proto, že měla větší divácký dosah. V některých případech tedy film běžel v kinech, ale z ideologických důvodů se nevysílal v televizi. Anebo se vysílal, ale došlo před tím k nejrůznějším cenzurním zásahům. Martin Bouda si vzpomněl na film *Smích z ráje*, který se objevil na obrazovkách s podle něj ideologicky nevyhovujícím dialogem (konkrétní případy v odpovědi na otázku č. 7)

Podle informací, které měl k dispozici, se poté už film nevysílal. Zda byl ale někdo za přehlédnutí nevyhovujícího dialogu potrestán, není známo.

**5) Kontrolovala v 70. letech dabing nějaká cenzurní instituce? A pokud ano, v jaké fázi procesu dabingu a jakým způsobem?**

Martin Bouda v našem rozhovoru uvedl a z ostatních rozhovorů rovněž vyplynulo, že v 70. letech dabing před jeho uveřejněním žádná cenzurní instituce nekontrolovala. Film ale procházel velkým množstvím kontrol v rámci organizace (Československé televize nebo FS Barrandov), které prováděly prověřené osoby. Michael Málek v našem rozhovoru zmínil tzv. schvalovací projekce. Jednalo se o celkovou kontrolu filmu zaměstnanci Ústřední půjčovny filmů před jeho uvedením do československé distribuce. Tyto projekce probíhaly až po nadabování filmu a případné nevyhovující pasáže se z filmů běžně vystřihávaly. Předabování by totiž bylo finančně i časově velice náročné.

**6) Je možné, že bylo rozhodnuto o nadabování filmu právě proto, aby bylo možné zakrýt cenzurní zásah (změnu významu dialogů)?**

Na tuto otázku jsme dostali rozporuplné odpovědi. Michael Málek uvedl, že ano, a dokonce nám dal i příklady filmů, u kterých tomu tak bylo (konkrétní případy v odpovědi na otázku č. 7). Olga Walló a Martin Bouda na druhou stranu uvedli, že si myslí, že ne. Olga Walló argumentovala tím, že tehdy diváci nebyli tak jazykově vybavení jako dnes a zvuku titulkovaného filmu tedy nerozuměli a neměli tak možnost porovnat překlad s originálem. A Martin Bouda se domnívá, že o dabingu rozhodovala především jiná kritéria, například očekávaná návštěvnost filmu. S Michaelem Málkem se ale shodli, že nebylo v zájmu tehdejšího režimu, aby československý divák příliš často poslouchal západní jazyky (např. angličtinu). Jazyk originálu tedy také mohl být jedním z kritérií, která rozhodovala o způsobu překladu filmu.

Všichni dotázaní se dále shodli, že nejčastějším prostředkem cenzurních zásahů do filmu byl střih. Změn významů si většinou vybavili jen pár a uváděli je jako kuriozity. Dále se také shodli, že naše hypotéza, že v dabingu je jednodušší provést změnu významu, protože divák neslyší originál, je sice teoreticky možná, připadala jim ale velmi nepravděpodobná. Argumentovali především tehdejší malou jazykovou vybaveností běžných občanů. Důvody pro použití dabingu či titulků u konkrétního filmu byly podle nich tedy spíše návštěvnost a návratnost investice.

**7) Existují filmy, do kterých cenzura zasáhla a překlad tedy neodpovídá originálu?**

Většina dotazovaných věděla alespoň o jednom filmu, jehož tehdejší česká verze neodpovídala svému cizojazyčnému originálu. Uvedli následující filmy:



### ***Tenkrát na západě***

Podle Michaela Málka nebyla verze tohoto filmu, jež se v Československu hrála v roce 1972, totožná s verzí, která se hrála v 80. letech a která byla bez cenzurních zásahů. Konkrétní případy však neuvedl.

### ***Byl jsem při tom***

Michael Málek v našem rozhovoru vzpomínal, že z tohoto filmu byla vystřižena scéna, ve které se komická postava dostane na ambasádu a přestože ničemu nerozumí, ostatní velvyslanci v jejích promluvách nachází smysl, i když tam žádný není. Scéna tak zesměšňuje americké a sovětské velvyslance.

### ***Záletník nebo Sukničkář***

Podle Michaela Málka v jednom z těchto filmů vystupují komické postavy tři hudebníků, kteří jsou v originále Rusové, ale v dabingu Rumuni.

### ***Frajer Luke***

V tomto filmu zaznívají písně s náboženskou tematikou. V dabingu byly přezpívané do češtiny a nahrazené podle slov Michaela Málka „*neutrálními lidovkami*“.

### ***Nebožtíci přejí lásce***

Na tento film nás upozornil Martin Bouda, ale neuvedl konkrétní případ cenzurního zásahu. Michael Málek pak zmínil vystřížení scény, ve které se dvě postavy baví o situaci na středním východě a o Israelcích a Arabech.

### ***Anatomie vraždy***

Michael Málek v našem rozhovoru uvedl, že *Anatomie vraždy* je jedním z filmů, které dobové ideologii nevyhovovaly, tak nejprve došlo k jejich sestříhání a poté nebyly uvedeny do distribuce vůbec. Martin Bouda nám neuvedení filmu do československé distribuce potvrdil. Olga Walló nám o tomto filmu podala informaci nejvíce, protože jeho dabing režírovala. V našem rozhovoru uvedla, že to byl jeden z jejích prvních filmů, ale jeho neuvedení do distribuce nezmínila. Walló vyprávěla, že dobové ideologii vadil fakt, že předmět doličný v dané vraždě byly dámské kalhotky a že se ve filmu zmiňovala podprsenka. Podprsenka se v dabingu nahradila rukavicemi a Martin Bouda uvedl, že zmíněné kalhotky se v dabingu nahradily šátkem. Z vyprávění Olgy Walló také vyplynulo, že došlo k tak výrazným stříhům, že některé dialogy nedávaly smysl.

### ***Útok lehké kavalerie***

Martin Bouda v našem rozhovoru zmínil výrazné stříhové zásahy do tohoto filmu. Podle něj z filmu zbylo v podstatě jen torzo. „*[V originále] ten film měl dvě hodiny a jeho schvalovateli zřejmě vadily násilné scény, protože to byl válečný film. A tak se stříhalo a*

*stříhalo, až s něj zůstalo něco málo přes hodinu. Vystříhla se téměř polovina filmu. Nevím, jestli se ten film nakonec vysílal nebo ne, ale bohužel se nedochoval.“ Olga Walló uvedla ještě jiný důvod pro stříhy: „Hlavního hrdinu daboval Třiska, který čtrnáct dní potom emigroval. A nikoho nenapadlo, že by se to dalo předabovat, když už byl jeho hlas takový průšvih, a tak místo toho celou hlavní postavu vystříhali, což bylo dost obtížné.“*

### **Rozsudek**

Martin Bouda v našem rozhovoru uvedl případ filmu *Rozsudek*, který vyšel v kinech v jiné verzi než v televizi. Pan Bouda na tomto příkladu ilustroval, že televize byla z hlediska ideologie daleko přísnější než kina.

### **Dempsey a Makepeaceová**

Martin Bouda zmínil kriminálku *Dempsey a Makepeaceová*, ve kterém jedním z případů bylo i pašování drog v krabicích od ruského kaviáru. Ten se do češtiny přeložil jako iránský kaviár.

### **Osudné odpoledne**

Na tento film nás upozornila Olga Walló:

*Zápletko spočívalo v tom, že holčička jedné barvy pleti spadla do studny. Nepamatuji si, jestli to byla černoška nebo běloška. Tu holčičku nemohli najít, načež se rozšířila masová hysterie, že příslušníci té druhé rasy ji unesli. Výsledkem pak bylo obrovské černé povstání, praly se asi tři tisíce lidí, byli tam mrtví atd. Přitom k žádnému únosu nedošlo, jen se ztratila holčička a čistou náhodou se za tři dny našla. Byla ještě živá a z té studny ji složitě vytahovali. Ale poměry ve městě byly naprosto rozvrácené. Byl to zajímavý film. A zajímavé na tom bylo, že ti [demonstrující] černí nebyli v právu, ale ta situace se zjišťovala tou událostí. Je možné, že to bylo trochu jinak, ale já si to pamatuji takhle. Verdikt ale každopádně zněl, že není vhodné ukazovat, že by utlačovaný černošský lid nebyl v právu, a tak se všechny nepokoje z filmu vystříhaly. Jenže ten film byl právě o nich, bylo to dokumentární zpracování té události. Takže z toho nakonec zbyl takový zajímavý film, ve kterém byla holčička, která se ztratila, pak ji našli a pak ji vytahovali ze studny a měli radost, že ji našli.“*

### **8) Co znamená označení filmů jako archivních v cenzurních kartách?**

Na tuto otázku se nám bohužel nepodařilo získat jednotnou a zcela jistou odpověď. Michael Málek a Aleš Danielis se ale shodli, že by se mohlo jednat o záznam schválení filmu pro Československý filmový ústav (dnes Národní filmový archiv). Michael Málek uvedl, že se účastnil i tzv. archivační komise, která měla za úkol popsat, proč by se daný film měl archivovat. Je tedy možné, že cenzurní karty s označením *archivní* se vázaly právě na takto archivované filmy.

**9) Proč se v 70. letech dabovalo poměrově přibližně dvakrát více filmů než v 60. letech?**

Michael Málek se domnívá, že důvodem vyššího počtu dabovaných filmů v 70. letech byla snaha o zpřístupnění kin divákům. Aleš Danielis pak navrhuje možnost, že v pozadí rozhodnutí o dabingu byly také ekonomické aspekty – dabovaly se filmy, na které FS Barrandov získala více prostředků. Martin Bouda zase jako důvod uvádí snahu kin v 70. letech konkurovat televizi, a tudíž přilákat více diváků. Naše poznatky ještě doplnil o informaci, že v 80. letech se filmů dabovalo ještě více než v letech 70. Olga Walló pak doplnila své zkušenosti z Československé televize. V 60. letech dabing v televizi teprve začínal. Obtížnější filmy si ze začátku televize nechávala dabovat ve FS Barrandov, kde se vytvářel dabing do kin. Olga Walló se tedy domnívá, že důvody pro nižší procento dabovaných filmů v 60. letech byly především technické.

**10) Proč se poměrově dabovalo více filmů z východního bloku než filmů ze západu. Má to nějaký důvod? Technický, ideologický?**

Podle Michaela Mála byla důvodem snaha o zvýšení návštěvnosti filmů importovaných z východního bloku. Aleš Danielis odpověděl obdobně a dodal, že i v dabingu bylo nutné dodržovat preferenci socialistické tvorby. Martina Bouda tento údaj překvapil, ale dodal, že v televizi se většina filmů dabovala a že o distribuci do kin nemá takový přehled.

**11) Zveřejňovalo se jméno překladatele pro dabing? A pokud ano, existovalo i v dabingu tzv. „pokrývání“?**

Martin Bouda uvedl, že v televizním dabingu se jméno překladatele dialogových listin začalo zveřejňovat až v 80. letech. To se shoduje také s odpovědí Michaela Mála, který dále zmínil, že u některých filmů je překladatel dabingových listin dodnes neznámý. Nejmenovaný romanista uvedl, že v televizi se u dabingu jeho jméno uvádělo, zatímco v dabingu do kin překladatel uveden nebyl. V dabingu tedy ve zkoumaném období pokrývání nebylo nutné. Dotázaní se dále shodli, že jako překladatelé či úpravci dialogových listin mohli pracovat i lidé, kteří jinak tvořit nesměli. Jejich jméno jednoduše nebylo uvedeno v titulcích, případně z nich bylo vystřiženo. Olga Walló dále uvedla, že pod cizími jmény se v dabingu uplatňovali zejména herci a že lidé, kteří jinde pracovat nesměli, se často uchylovali do oddělení komentářů.

## 6.2. Další informace zjištěné z rozhovorů

V této podkapitole bychom rádi stručně uvedli informace, které jsme se z rozhovorů dozvěděli, ale které již neodpovídají na otázky z jádra rozhovoru. Uvádíme je zde proto, že nám přijdou relevantní a v kontextu této práce také velmi zajímavé.

### Rozdíl mezi 60. a 70. lety

Michael Málek a Olga Walló v 60. letech ještě nepracovali, znali ale filmový průmysl jako diváci. Michael Málek uvedl, že v druhé polovině 60. let se v československé distribuci objevilo mnoho kvalitních filmů. Zmínil, že ještě v roce 1970 viděl v kinech dobré snímky, protože distribuce měla určité zpoždění. Na druhou stranu si ale vzpomněl, že v 70. letech se z ideologických důvodů nakonec nepromítalo přes 50 filmů nakoupených na konci 60. let. Olga Walló k poměrům v 70. letech dodala, že byly tvrdé, ale nikdy nedosáhly rozměrů let 50. ani poměrů v Rusku, kterých se většina lidí opravdu bála. Místo toho podle ní vzniklo cosi absurdního. Martin Bouda také potvrdil, že 70. léta byla přísnější než 60. léta. Zapochyboval nad tím, jestli by například film *Dvanáct rozhněvaných mužů* mohl v 70. letech vyjít, když v něm hraje Jiří Voskovec, který emigroval do USA.

Olga Walló dále vyprávěla o souboru kvalitních filmů, které se nakoupily pro televizi v roce 1968, kdy došlo k velkému politickému uvolnění. Tyto filmy se však kvůli běžnému zpoždění zpracovávaly až mezi lety 1970 a 1971, tedy již v době přísného politického režimu tzv. normalizace, takže se do nich často zasahovalo, nebo se, jak potvrdil Michael Málek, ani nevysílaly. Oba pamětníci také uvedli, že v roce 1969 došlo k velkému propouštění zaměstnanců československého filmového průmyslu, především těch, kteří byli aktivní v roce 1968.

### Rozdíl mezi distribucí do kin a do televize

Z rozhovoru s Martinem Boudou jsme se dozvěděli, že mezi distribucí do kin a do televize byl opravdu velký rozdíl. Většina pamětníků potvrdila, že kina byla daleko liberálnější než televize, a tak film, který šel v kinech bez cenzurních zásahů, mohl v televizi vyjít sestříhaný nebo se nevysílal vůbec. Televize také většinu filmů dabovala, na rozdíl od kin, kde, jak vyplývá z naší analýzy, se používaly převážně titulky. Hlavní rozdíl byl ale v tom, že Československá televize, na rozdíl od FS Barrandov, neměla do roku 1964 k dispozici zařízení, které by dabing dokázalo zaznamenat, a tak se filmy do televize dabovaly živě. Daběři film dabovali v reálném čase ve studiích televize. Prvním zaznamenaným televizním dabovaným filmem byl *Hamlet* s Laurencem Olivierem v roce 1964.

## 7. Analýza vybraných filmů

V této kapitole se zaměříme na český dabing dvou anglicky mluvených filmů. K analýze jsme si vybrali televizní dabing britského filmu *Komik* z roku 1971 a kinodabing amerického filmu *Dvanáct rozhněvaných mužů* z roku 1961. Z důvodu omezeného rozsahu práce se v každém filmu zaměříme pouze na vybrané pasáže, které by podle rozhovorů s pamětníky mohly být z hlediska dobové ideologie problematické. V závěru této kapitoly se pokusíme oba rozborů porovnat a zjistit, zda je na těchto filmech a jejich dabingu patrný rozdíl liberálnějších 60. let a naopak přísnějších 70. let. Rádi bychom zde poznamenali, že si neklademe za cíl hodnotit kvalitu dabingu či překladu dialogů. Ve zmíněných analýzách se pokusíme popsat pouze případné cenzurní zásahy a vysvětlit, proč k nim pravděpodobně došlo.

Filmy jsme vybrali na základě informací ze serveru dabingforum.cz, což je internetové fórum, do kterého přispívají fanoušci českého dabingu. Mezi nimi je i například námi kontaktovaný Martin Bouda. Informace uvedené na tomto serveru sice pocházejí od anonymních uživatelů, komunita fanoušků je ale velmi pečlivě kontroluje. Můžeme tedy předpokládat, že jsou zde uvedené údaje relativně spolehlivé. Na tomto serveru jsme si tedy vyhledali všech 95 filmů, které ve zkoumaném období byly podle *Filmového přehledu* dabované z angličtiny do češtiny a které jsme tak mohli analyzovat. Po provedené rešerši informací se náš výběr celkem 95 filmů zúžil na 5, u kterých jsme se z diskuzí dozvěděli, že v nich můžeme očekávat cenzurní zásah. Jednalo se o následující filmy: *Komik* (*The Entertainer*, Anglie, 1960), *Dvanáct rozhněvaných mužů* (*Twelve Angry Men*, USA, 1957), *Ostrov pokladů* (*Treasure Island*, Anglie, 1972), *Bostonský případ* (*The Boston Strangler*, USA, 1968), *Maratónec* (*Marathon Man*, USA, 1976). Dále jsme výběr zužovali podle dostupnosti materiálů, až jsme nakonec dospěli k výše uvedeným dvěma snímkům. Důležité dále bylo, abychom získali dabing alespoň jednoho britského a jednoho amerického filmu a aby jeden dabing pocházel z 60. let a druhý ze 70. let, abychom mohli případné cenzurní zásahy porovnat. Pro zevrubný popis zkoumaného období by sice bylo nutné filmů analyzovat daleko více, v rámci omezeného rozsahu této práce se ale zaměříme pouze na dva.

V této kapitole budeme používat termíny *cenzurní zásah*, kterým označujeme jakýkoli zásah do díla zapříčiněný dobovou ideologií, a *změnu významu*, kterou máme na mysli významový rozdíl oproti originálu, který z překladatelského hlediska není opodstatněný, a ani se nejedná o specifikum překladu pro dabing. Opodstatněné změny nazýváme *posuny*.

## 7.1. Film *Komik*

Britský film *Komik*, v originále *The Entertainer*, režiséra Tonyho Richardsons pochází z roku 1960. Byl natočený na motivy stejnojmenné divadelní hry spisovatele Johna Osborna a popisuje příběh kabaretního umělce Archieho Rice, který se neúspěšně snaží zachránit si kariéru i život. Pro česká kina byl tento film schválen také v roce 1960, rok premiéry *Filmový přehled* neuvádí. Naopak internetová filmová databáze IMDb uvádí<sup>30</sup>, že *Komik* byl v Československu uveden poprvé 18. července 1960 na filmovém festivalu v Karlových Varech. V kinech běžel tento film s titulky, daboval se až později pro Československou televizi.

První televizní dabing podle informací ze serveru dabingforum.cz<sup>31</sup> byl vytvořen v roce 1963, jednalo se však ještě o živý dabing, jeho záznam tedy neexistuje. První zaznamenaný dabing filmu *Komik* vyrobila Československá televize v roce 1971. V roce 2008 pak došlo k „vytvoření nové české verze, neboť ve starém (i když velmi kvalitním) dabingu chyběly zásahem cenzury některé scény, související s vedlejším motivem smrti Archieho syna v egyptském zajetí.“<sup>32</sup>

K analýze využijeme právě dabing pocházející z roku 1971, který režírovala Blanka Nováková. Jako překladatelka dialogové listiny je na serveru dabingforum.cz uvedená Eva Outratová, která překládala z angličtiny a francouzštiny. Podle webových stránek Obce překladatelů<sup>33</sup> spolupracovala s filmovým a televizním dabingem, takže by údaj z dabingfora mohl odpovídat realitě. Jako úpravce je pak na dabingforu uveden Vincenc Novotný, o němž se nám bohužel nepodařilo dohledat žádné údaje.

Nahrávku českého dabingu filmu *Komik* jsme získali z mediálního archivu České televize. Záznam obrazu se bohužel nedochoval, protože byl napaden octovým syndromem a byl tedy skartován. Zvuk se ale dochoval, byl digitalizován do formátu Wave a v šesti souborech nám byl poskytnut k analýze. Nejprve jsme zhlédli celý film v originále a určili potenciálně problematické pasáže. Poté jsme pro lepší přehlednost práce na základě titulků pořídili přepis původního znění a k němu jsme ručně zarovnali český dabing. Vznikl nám tedy dvojjazyčný soubor s překladovými ekvivalenty, na kterém se daly dobře pozorovat jak změny významu, tak chybějící pasáže.

---

<sup>30</sup> [www.imdb.com/title/tt0053796/releaseinfo?ref=tt\\_dt\\_dt](http://www.imdb.com/title/tt0053796/releaseinfo?ref=tt_dt_dt) [cit. 20. 12. 2018]

<sup>31</sup> [www.dabingforum.cz/viewtopic.php?f=3&t=23837](http://www.dabingforum.cz/viewtopic.php?f=3&t=23837) [cit. 20. 12. 2018]

<sup>32</sup> [www.ceskatelevize.cz/porady/16541-komik/](http://www.ceskatelevize.cz/porady/16541-komik/) [cit. 20. 12. 2018]

<sup>33</sup> [www.databaze.obecprekladatelu.cz/databaze/O/Outratov%C3%A1Eva.htm](http://www.databaze.obecprekladatelu.cz/databaze/O/Outratov%C3%A1Eva.htm) [cit. 29. 12. 2018]

Před analýzou samotného filmu jsme se také podívali na jeho dobový popis, který by nám mohl prozradit, za jakým účelem byl promítán v kinech. Z rozhovorů s pamětníky jsme se dozvěděli, že jedním z kritérií pro přijetí západního filmu do distribuce byla kritika západní společnosti. Film *Komik* nejenže kritizuje různé aspekty společnosti, ale navíc zobrazuje Anglii v neutěšeném stavu po druhé světové válce v průběhu Suezské krize. Každá z postav má své problémy, které se ale během filmu nevyřeší a situace se spíše zhoršuje. *Filmový přehled* (1961, č. 1, s. 5) tento film popisuje následovně:

„[Film] vypráví o konci kdysi populárního kabaretiéra Archie Riceho, který snad měl v sobě uměleckou jiskru, z níž však nikdy nevzešel plamen, jen jakési skomírající doutnání. Během let se stal z Archieho šmírák nejhoršího druhu, marně se snažící vzkřísit aspoň trosky někdejších úspěchů. Ruku v ruce s jeho uměleckým úpadkem jde rozklad jeho rodiny: žena Phoebe hledá útěchu v alkoholu, otec Billy umírá v divadelní šatně, syn Mick padne v bojích o Suezský kanál, druhý syn odjíždí do Kanady a dcera Jana [Jean] se kvůli své rozpadávající rodině rozejde se svým snoubencem Grahamem.“

Můžeme tedy říci, že svým celkovým tématem film *Komik* tehdejším ideologickým požadavkům vyhovoval. V analýze se tedy zaměříme na některé dílčí aspekty filmu, které dobové ideologii odpovídat nemusely.

Dalším důležitým aspektem filmu je jeho délka. Zde se však údaje z jednotlivých zdrojů liší a vzhledem ke stavu nahrávky zde nemůžeme být úplně exaktní. IMDb<sup>34</sup> uvádí, že film *Komik* má dvě verze – 96 a 105 minut dlouhé s tím, že 105 minut dlouhá verze je určená pro Spojené státy. Existenci dvou verzí potvrzuje i přispěvatel dabingfora *richardda* v diskuzi věnované právě tomuto filmu<sup>35</sup>. *Filmový přehled* (1961, č. 1, s. 5) uvádí délku 1 hodinu a 30 minut, tedy o 6 minut méně než je kratší verze filmu. Nahrávka televizního dabingu má celkem 92 minut, i tak má tedy o 4 minuty méně než kratší verze filmu. Můžeme zde tedy očekávat menší stříhové zásahy, přestože to uživatel *richardda* ve svém příspěvku popírá. Je ale také možné, že se nahrávka nedochovala kompletní, proto se, až na jednu výjimku, stříhy v této analýze nebudeme zabývat a zaměříme se především na změny významu.

Na film *Komik* nás v rozhovoru upozornila také Olga Walló. Dozvěděli jsme se, že *Komik* byl jedním z kvalitních filmů, které se do televize nakoupily v roce 1968, kdy došlo k velkému politickému uvolnění. V televizi se tyto filmy uváděly mezi lety 1970 a 1971 a často byly předmětem diskuzí, protože nesplňovaly požadavky znovu

---

<sup>34</sup> [www.imdb.com/title/tt0053796/technical?ref=tt\\_dt\\_spec](http://www.imdb.com/title/tt0053796/technical?ref=tt_dt_spec) [cit. 24. 12. 2018]

<sup>35</sup> [www.dabingforum.cz/viewtopic.php?f=3&t=23837&sid=74a45891b93c3dec7c36b24d888f826e&start=10](http://www.dabingforum.cz/viewtopic.php?f=3&t=23837&sid=74a45891b93c3dec7c36b24d888f826e&start=10) [cit. 24. 12. 2018]

nastoleného režimu. Walló sice sama na *Komikovi* nepracovala, vzpomněla si ale, že v 70. letech v televizi řešil:

*„Komik byl takový film – aféra. Nebyla jsem u toho, já jsem jen nastoupila v té době a vím, že se řešil problém Komik. Bylo to něco neobyčejného, protože to byl jeden z těch dobrých filmů nakoupených v roce 1968, které šly do zpracování v roce 1971.“*

A posledním pramenem, který bylo před analýzou nutné zkontrolovat, byla cenzurní karta (viz příloha č. 6). Ta se sice netýkala dabingu z roku 1971, mohla by nám ale napovědět, na které pasáže se v analýze případně máme zaměřit. Text na kartě je následující:

*31. 5. 1960 – zhlédnuto v orig. versi na 44. výb. komisi, přijato Řepk. Při kontrole dubbingové listiny zjistíme teprve přesné znění dialogů. Těžiště filmu je ve filosofii textu, který překladatelka nezvládla pro množství slangových výrazů.*

Karta dále uvádí, že film byl dabován, přestože *Filmový přehled* (1961, č. 1, s. 5) uvádí, že se v kinech hrál s titulky. Poslední údaj na kartě pochází ze dne 4. 7. 1960, podle kterého je film *bez závad*. Datum posledního schválení je dva týdny před datem premiéry, které uvádí IMDb, tedy 18. 7. 1960, což potvrzuje přibližnou správnost údaje z IMDb.

V naší analýze se tedy zaměříme na skutečnosti, které by s velkou pravděpodobností mohly být cenzurované – přeložené například mírnějším nebo úplně jiným významem. Jedná se o zmínky o Suezské krizi, které uvedla na svých webových stránkách Česká televize a o slangové výrazy, které podle cenzurní karty „*překladatelka nezvládla*.“ Uvědomujeme si, že v roce 1960 dialogové listiny překládal pravděpodobně někdo jiný než Eva Outratová, a tak slangové výrazy v námi zkoumaném dabingu mohou být v pořádku. Přesto se domníváme, že bude dobré se na ně zaměřit, protože mohou představovat problematickou oblast tohoto filmu. Dále se zaměříme na několik politických narážek, náboženskou tematiku a mravní stránku dialogů.

### **7.1.1. Analýza dabingu**

Nejprve bychom se rádi zaměřili na Suezskou krizi. Podle údajů z webových stránek České televize by v české verzi měly chybět *některé scény související s vedlejším motivem smrti Archieho syna v egyptském zajetí*.<sup>36</sup> Při porovnání s originálem jsme však

---

<sup>36</sup> [www.ceskatelevize.cz/porady/16541-komik/](http://www.ceskatelevize.cz/porady/16541-komik/) [cit. 29. 12. 2018]



žádné takové chybějící scény neobjevili. Například v čase 16:40 Archie Rice poslouchá rádiový popis situace na Středním východě, který je do češtiny dle našeho názoru adekvátně převedený:

<p>This is the BBC Home Service. Here is the summary of the news. First of all, Suez. A number of British paratroopers are reported to have been captured. Names will be withheld until the next of kin have been informed. The House of Commons is debating the situation in the Middle East tomorrow. Latest reports were considered at a cabinet meeting this afternoon.</p>	<p>Tady rozhlasová stanice BBC. Přehled zpráv. Suez. Skupina britských výsadkářů byla přepadena a zajata na předsunuté pozici. Jména zajatých budou oznámena, až ministerstvo války podá zprávu rodinám pohřešovaných. Dolní sněmovna projedná situaci na Středním východě zítra na žádost opozice. Vláda bude jednat o situaci na svém odpoledním zasedání.</p>
---	--

Kromě této scény se ve filmu ještě jednou zmiňuje Egypt a jednou Střední východ, ale obě zmínky jsou opět adekvátně převedeny do češtiny. Po smrti Archieho syna Micka už se Suezská krize v originále ani v překladu nezmiňuje. Není tedy jasné, proč Česká televize zveřejnila na svých stránkách právě tento argument.

Dále bychom se rádi zaměřili na slangové výrazy zmiňované v cenzurní kartě. Hubáček (1988, s. 8) definuje slang jako:

*„svěbytnou součást národního jazyka, jež má podobu nespisovné vrstvy speciálních pojmenování realizované v běžném (nejčastěji polooficiálním a neoficiálním) jazykovém styku lidí vázaných stejným pracovním prostředím nebo stejnou sférou zájmů a sloužící jednak specifickým potřebám jazykové komunikace, jednak jako prostředek vyjádření příslušnosti k prostředí či k zájmové sféře“*

Ve filmu o kabaretním umělci bychom tedy mohli očekávat slangové výrazy právě z divadelního prostředí. Je ale třeba říci, že jsme takových výrazů ve filmu příliš mnoho neobjevili. Veškerá slovní zásoba týkající se divadla, je v originále i v překladu spisovná. Za slangové by se daly považovat například následující výrazy, které jsou ale podle našeho názoru převedeny adekvátně: *business* – *branže*, *good luck* – *zlomte vaz*, *number one* – *inspicient* nebo *income tax man* – *berňák*. Ne všechny tyto výrazy mají v překladu stejné stylistické zabarvení, jejich překlad ale nemění význam ani vyznění replik.

Je ale možné, že autor textu na cenzurní kartě měl místo slangových výrazů na mysli výrazy expresivní. Těch je totiž ve filmu poměrně hodně. Jak jsme se dozvěděli v rozhovoru s Olgou Walló nebo nejmenovaným romanistou, ve zkoumaném období převažovala tendence expresivitu originálu do češtiny zmírňovat. Je tedy například

možné, že překladatelka první československé verze filmu *Komik* (z roku 1960) expresivitu originálu zachovala, ale HSTD poté požadovala její zmírnění. Zaměříme se tedy nyní na některé expresivní pasáže. Následující replika pochází z času 1:22:20 a expresivita originálu je v překladu adekvátně zachována. Jedná se o scénu, ve které Frank oznamuje své rodině, že Mick v zajetí zemřel:

Bastards. The rotten bastards. They've killed him. They've killed Mick.	Svině. Zatracený svině! Zabili ho. Zabili Micka.
---	--

V následujícím úryvku (1:10:20) ale v překladu dochází k nivelizaci. Jedná se o scénu, ve které si zpěvačka Rena (v originále Rita) stěžuje Archiemu, že hercům nedává výplatu:

You swine. These kids have turned down other work for you.	Ty rošťáku, tyhle holky přijdou o chleba kvůli tobě.
--	--

A v následujícím úryvku (55:38) se naopak domníváme, že u přeloženého textu lze pozorovat zesílení na výrazové rovině. Jedná se o scénu, ve které se Phoebe naštve na Billyho, protože snědl kus dortu určeného pro Micka.

And now that bloody greedy old pig. That old pig! As if he hasn't had enough of everything already, he's got to get his fingers in it!	Ale to hnusný starý nenažraný prase to všechno zkazí. Jako by ten dědek neměl co žrát. Starý nenažraný prase.
--	--

Je však třeba poznamenat, že případů, kdy je expresivita v překladu slabší než v originále, jsme našli více než případů opačných. Můžeme tedy říci, že v překladu celkově dochází k nivelizaci expresivních výrazů. Domníváme se ale, že se nejedná o zásadní změnu vyznění celého filmu. Zároveň bychom rádi poznamenali, že ve všech třech případech jsme brali v potaz širší kontext promluvy. U žádné z nich však nebyla patrná kompenzace expresivity.

V další části této kapitoly se zaměříme na politické narážky, náboženskou tematiku a mravní stránku dialogů. První analyzovaný úryvek začíná v čase 46:30 a zobrazuje Billyho Rice, jak zpívá v klubu svoji oblíbenou píseň. Uvádíme zde úryvek této písně, na kterém se podle nás podepsala cenzura:

The so-called government we've got today Are cutting down expenses, so they say To save a few odd million, more or less They want to scrap the navy. Do they? (all) Yes! We know they're broke, well, I'm broke So are you broke, we're all broke As we were when Bolingbroke first sailed away But we've got the men, we've got the ships What's more, we've got the water	Admirál z Nemanic chce zavřít krám. Pro samé dluhy neví kudy kam. Prý zruší loďstvo, naše naděje. No je tohle pravda, nebo snad ne? (všichni) Je! Ten blázen je už dávno švorc, tak jako já jsem švorc. Tak jako já nemá ani floka nikdo z nás, a to není, přátelé, žádněj špás a proto vem to d'as!
---	--

Začátek písně v originále otevřeně kritizuje britskou vládu – došly jí peníze a chce proto zrušit loďstvo. Originál písně zároveň neuvádí, že se jedná o britskou vládu, to vyplývá z kontextu filmu. V dabingu je ale vláda substituována neurčitým *admirálem* z *Nemanic*. Je zde tedy patrná snaha o vypuštění politického aspektu písně, který je v originále velmi výrazný. Domníváme se tedy, že se jedná o cenzurní zásah nebo autocenzuru na úrovni překladu dialogové listiny či úpravy textu. Autor českého textu si byl pravděpodobně vědom toho, že mimo kontext filmu by se píseň dala spojit také s československou vládou, což nebylo žádoucí, protože se jedná o kritickou píseň. Proto pravděpodobně došlo ke ztrátě politického aspektu a přenesení „viny“ za zrušení loďstva na neurčitou osobu. V tomto případě se podle Popoviče jedná o kontroverzní navazování na originál.

Ke ztrátě politického aspektu a tedy i ke kontroverznímu navazování dochází také v následujícím úryvku, který lze ve filmu nalézt v čase 1:14:31 a který zobrazuje rozhovor mezi Archiem a jeho synem Frankem.

<p>Archie: She'd steal your knickers and sell them for dusters.  Frank: Who?  Archie: Mrs Roberts.  Frank: Jean!  Archie: Mrs Roberts. Number 7, Claypit Lane. Always used to say that.  Frank: What are you talking about, you right-wing old poop?  Archie: Old poop maybe, but not right-wing.</p>	<p>Archie: Ta opravdu vždycky říkala, že si nechám vzít nos mezi očima.  Frank: Kdo?  Archie: Paní Robinsonová.  Frank: Ahoj Jean!  Archie: No paní Robinsonová z Claypit Lanu. Ta to o mě říkala.  Frank: Táto, co to zase vykládáš za voloviny?  Archie: No, no, synáčku, buď slušnej k tátovi, buď tak laskav, prosím tě.</p>
---	--

V originále Frank v opilosti osloví svého otce jako *right-wing old poop* (což by se bez ohledu na převod výrazných hlásek dalo přeložit například jako *ty starej pravicovej vole*). V českém dabingu je pouze oslovení *táto* a vulgarita jeho promluvy je oslabena slovem *voloviny*. Opět si můžeme všimnout, že politický aspekt promluvy je zde vypuštěn. V kontextu celého filmu se však nejedná o významný posun a oslovení *right-wing old poop* v originále nijak nesouvisí s Archieho předchozí promluvou.

V tomto úryvku ale můžeme pozorovat další dva zajímavé rozdíly mezi originálem a překladem. Zaprvé v originále se Archieho bytná jmenuje Robertsová, zatímco dabing uvádí jméno Robinsonová. Zde se pravděpodobně bude jednat o chybu, protože většina ostatních jmen je v dabingu tohoto filmu zachována v původním tvaru, případně u žen pouze přechýlena. Archieho bytná však není ve filmu důležitou postavou, a tak je tato chyba zanedbatelná.

A zadruhé si můžeme povšimnout změny významu v prvním řádku Archieho promluvy. Původní věta *She'd steal your knickers and sell them for dusters* (která by se bez ohledu na převod výrazných hlásek dala přeložit jako *ukradla by tvoje trenky a prodala by je na hadry*) je v dabingu přeložena jako *Ta opravdu vždycky říkala, že si nechám vzít nos mezi očima*. Dochází zde tedy k individualizaci a je zde také pravděpodobně patrná snaha o umravňení dialogu, protože došlo k vypuštění zmínky o spodním prádle. Olga Walló v našem rozhovoru vzpomínala na podobný, i když daleko rozsáhlejší zásah do filmu *Anatomie vraždy*, který byl nazván obscénním:

„Obscénním, tedy nepoužitelně neslušným, bylo to, že se jednalo o vraždu a že corpus delicti, který byl předložený před soudem, byly dámské kalhotky. Jenom tento fakt – dámské kalhotky. [...] A už vůbec se nedalo použít slovo podprsenka, takže my jsme místo toho říkali slovo rukavice. Rukavice se mohly.“

V některých pasážích dále můžeme pozorovat oslabování náboženské tematiky, například v následujícím úryvku z 1:20:49, která zachycuje Archieho monolog, v němž vzpomíná na svůj život:

<p>If I'd done one thing as good as that in my whole life, I'd have been all right. I wish to God I was that old bag<sup>37</sup>. I'd stand up and shake my great bosom up and down and lift up my head and make the most beautiful fuss in the world. Dear God, I would. But I'll never do it.</p>	<p>Jean, kdybych tohle aspoň jednou v životě dokázal, bylo by mi dobře. A kdybych něco takovýho uměl, víš, vstal bych, nadmul bych plíce k prasknutí a spustil by píseň, která by burcovala svět. K rozumu a k soucitu. Ale to já nedokážu.</p>
--	---

V tomto úryvku můžeme pozorovat, že ani jeden z odkazů na Boha, jak *I wish to God*, tak *Dear God*, do češtiny nejsou převedené. V obou případech se také jedná o změnu významu, byť nepatrnou v kontextu celého filmu.

Zároveň se domníváme, že je v této pasáži opět patrná snaha o umravňování dialogu, protože anglické *I'd stand up and shake my great bosom up and down* (což by se bez ohledu na převod výrazných hlásek dalo přeložit například jako *vstal bych a má velká ňadra by se zpěvem nadýmala*) je do češtiny přeloženo jako *vstal bych, nadmul bych plíce k prasknutí*. V tomto případě je možné, že slovo *ňadra* bylo substituováno záměrně. Záměnou *ňader* za *plíce* se však význam promluvy zásadně nemění.

Zajímavé také je, že v anglickém originálu se slovo *God* vyskytuje celkem sedmákrát, zatímco v českém dabingu je výraz *Bože* pouze čtyřikrát (výrazy *Bohu* ani *Bůh* se v textu nevyskytují), v dabingu tedy dochází k výrazové ztrátě. Další zajímavostí je, že anglické *God* není do češtiny v tomto významu přímo přenesené ani jednou. Čtyři české ekvivalenty se vyskytují na jiných místech v textu, například v dialogu Jean s Grahamem v čase 9:52:

<p>Can't you understand? This job means something to me.</p>	<p>Bože, Grahame, ta škola je nádherné zařízení, pochop to přece, prosím tě.</p>
--	--

Z hlediska náboženské tematiky je zajímavá také následující pasáž (1:03:59), ve které Jean mluví ke svému dědečkovi Billymu:

---

<sup>37</sup> Archie zde vypráví o černošské zpěvačce, kterou viděl zpívat ve Spojených státech. Výrazem *old bag* označuje právě ji.

You know, I wonder... He was with her and her parents yesterday at Stocks's café. Do you suppose that he's pretending we don't exist?	Víš, já nerada... sahám Archiemu do svědomí, ale včera byl s ní a s jejími rodiči v kavárně. A myslím si, že nás před nimi zapřel jako Jidáš Krista.
---	--

Zde si můžeme povšimnout zřetelného přidání náboženské tematiky do textu. Je možné, že se zde jedná o kompenzaci, nebo jde také o vizuální efekt. Výrazy *exist* a *Krista* jsou si totiž při mluvě vizuálně velmi podobné a mohou tedy být v dabingu vhodnými ekvivalenty.

A konečně je z hlediska náboženské tematiky nutné zmínit vystřížení písně, kterou zpívá Archie potom, co se dozví, že jeho syna v Egyptě zabili. Ve filmu ji najdeme v čase 1:23:06 a má následující text:

*O Lord*

*I don't care where they*

*Bury my body*

*No, I don't care where they*

*Bury my body*

*Cos my soul's gonna live with God*

Zde si můžeme klást otázku, proč v tomto úryvku také nebyla náboženská tematika nivelizována nebo odstraněna. Vysvětlením může být, že schvalovací komise filmu nebyla s překladem tohoto úryvku spokojená, a tak nařídila jeho vystřížení. Jak potvrdili pamětníci, stříh nevyhovujícího dabingu byl ve zkoumaném období běžnou praxí. Předabovat pasáž by totiž bylo časově i finančně velmi nákladné.

Poslední pasáží, kterou bychom zde rádi zmínili, protože se v ní nachází kontrast z hlediska reálií, je rozhovor mezi Archiem, Tinou a jejími rodiči. Nachází se v čase 36:59 a maminka Tiny v něm vychvaluje svoji dceru:

paní Lapfordová: I knew our Tina had it in her when she was a little girl.  She was always doing impersonations. Weren't you? Tina: Oh, that. paní Lapfordová: "Oh, that?" Film stars. Veronica Lake she used to do. And Donald Duck.	paní Lapfordová: Já jsem nikdy nepochybovala, že naše Tina má talent, ještě když byla malá holčička. To byste koukal, co všechno dovedla dělat, vid' Tiničko. Tina: Ale mami! paní Lapfordová: O ano! Věřte mi, že ano. Dovedla napodobit kdekoho, dokonce i pejska.
---	--

V poslední větě tohoto úryvku si můžeme povšimnout, že překladatelka (nebo úpravce) nahradila Veronicu Lake a kačera Donalda a v českém textu místo nich použila výraz *pejsek*. V češtině tedy promluva paní Lapfordové vyznívá poněkud komičtěji než v originále. Tento fakt je dán mimo jiné tím, že, jak jsme již zmínili, ve zkoumaném období se v Československu nepromítaly filmy Walta Disneye, kačera Donalda zde tudíž nikdo neznal a bylo zapotřebí jej substituovat. Vynechání jména americké herečky může mít důvody jak vizuální či rytmické, tak ideologické. Nebo se může jednat o vypuštění reálie, kterou československý divák neznal.

## 7.2. Film *Dvanáct rozhněvaných mužů*

Americký film *Dvanáct rozhněvaných mužů* (v originále *Twelve Angry Men*) režiséra Sidneyho Lumeta pochází z roku 1957 a zobrazuje debatu dvanácti porotců o případu vraždy. Pro českou distribuci byl podle *Filmového přehledu* (1961, č. 37, s. 5) schválen v roce 1960, datum české premiéry se nám bohužel nepodařilo dohledat. Film byl v kinech uveden s dabingem, který byl podle serveru [dabingforum.cz](http://dabingforum.cz)<sup>38</sup> i podle údajů na cenzurní kartě (viz příloha č. 7) dokončen v březnu roku 1961. V roce 2006 byl film předabován. Pro naši analýzu využijeme dabing z roku 1961, který režíroval Ludvík Žáček. Jméno překladatele, případně překladatelky, se nám bohužel ani ve *Filmovém přehledu*, ani na [dabingforu](http://dabingforum.cz) nepodařilo dohledat. Úpravcem dialogů byl podle obou zdrojů J. Z. Novák.

Film *Dvanáct rozhněvaných mužů* jsme se rozhodli analyzovat především na základě údajů z jeho cenzurní karty (viz příloha č. 7):

*1. 4. 1960 – zhlédnuto v orig. versi na 26. výb. komisi. Bylo doporučeno k přijetí s. Řapek. S návrhem souhlasí s připomínkou, že bude nutno věnovat zvláštní pozornost při schvalování tit. listiny, kde pravděpodobně dojde k několika škrtům. Ve filmu hraje Jiří Voskovec. Je nutné zjistit konečně jeho vztah k nám.*

Podle karty byl film později promítán pro vedení HSTD a schválen. V kartě nás však zaujala zmínka, že *v titulkové listině pravděpodobně dojde k několika škrtům* a také komentář o Jiřím Voskovci. Podle informací z ČSFD<sup>39</sup> Voskovec totiž v roce 1950 emigroval do USA, což u ostatních osobností obvykle znamenalo úplné vyřazení z povědomí Československých občanů. Michael Málek ale v našem rozhovoru zmínil, že ve *Dvanácti rozhněvaných mužích* „hraje Voskovec, což byl trošku problém, ale ne

---

<sup>38</sup> [www.dabingforum.cz/viewtopic.php?f=3&t=1961](http://www.dabingforum.cz/viewtopic.php?f=3&t=1961) [cit. 31. 12. 2018]

<sup>39</sup> [www.csfd.cz/tvurce/2019-jiri-voskovec/](http://www.csfd.cz/tvurce/2019-jiri-voskovec/) [cit. 31. 12. 2018]

*úplně, poněvadž on tam [v zahraničí] byl vždycky legálně a nikdy se proti své vlasti nijak neangažoval.*“ Nejspíš proto tedy film mohl v Československých kinech vyjít.

Před zpracováním analýzy jsme se opět podívali na popisek ve *Filmovém přehledu* (1961, č. 37, s. 5):

*„Americký film ‚Dvanáct rozhněvaných mužů‘ byl původně natočen jako televizní film. Tím je dáno i jeho zvláštní filmové praxi se zcela vymykající zpracování: celý film se odehrává během dvou hodin v jedné místnosti. Jeho představiteli jsou (kromě epizodních postav soudce, soudního dozorce aj.) dvanáct porotců, kteří mají rozhodnout o vině nebo nevině mladíka obžalovaného z otcovraždy, tedy prakticky o jeho životě nebo smrti. Celou náplní filmu je téměř dvouhodinový rozhovor těchto dvanácti mužů, odhalující mistrovskou formou bohatou škálu duševních obzorů průměrného Američana. Díky vynikajícímu zpracování scénáristickému, režijnímu a hereckému, udrží film přes svou obrazovou staticnost diváky od začátku až do konce v plném napětí dramatického vyprávění. [...]“*

Zajímavá nám zde přijde především zmínka, že film odhaluje „*bohatou škálu duševních obzorů průměrného Američana*“. Domníváme se, že postavy ve filmu jsou univerzální a jejich charakter lze nalézt v každé kultuře či národnosti. Ve filmu jsou však nejvýraznější především jejich záporné vlastnosti. Je tedy možné, že popisek záměrně vyzdvihuje fakt, že se jedná o „*průměrné Američany*“, protože pak je celý film kritikou americké společnosti a je tedy pro českého diváka z ideologického hlediska vhodný.

V naší analýze se proto zaměříme, zda v dabingu nedošlo k nějakým *škrtům*, jak uvádí cenzurní karta. Dále prozkoumáme promluvy Jiřího Voskovce, zda u nich nedošlo ke změnám významu a nakonec ještě rozebereme obvykle cenzurovaná témata podle informací získaných od pamětníků.

### 7.2.1. Analýza dabingu

Předně bychom rádi poznamenali, že nám původní dabing filmu *Dvanáct rozhněvaných mužů* přijde velmi kvalitní. Z nahrávky byla podle nás patrná dobrá synchronizace a překlad dialogů je, také v porovnání s dabingem filmu *Komik*, vesměs výborný. Podobný názor na původní dabing se objevuje i na serverech [dabingforum.cz](http://dabingforum.cz)<sup>40</sup> a ČSFD<sup>41</sup>.

V naší analýze jsme se nejprve zaměřili na „*škrtý v tit. listině*“ zmíněné na cenzurní kartě. Předpokládáme, že zkratka *tit.* znamená *titulková*. Tento údaj je ale zvláštní, protože film vyšel s dabingem. Je tedy možné, že výrazem *titulková listina* měl autor

---

<sup>40</sup> [www.dabingforum.cz/viewtopic.php?f=3&t=1961](http://www.dabingforum.cz/viewtopic.php?f=3&t=1961) [cit. 31. 12. 2018]

<sup>41</sup> [www.csfd.cz/film/6178-dvanact-rozhnevanych-muzu/prehled/](http://www.csfd.cz/film/6178-dvanact-rozhnevanych-muzu/prehled/) [cit. 31. 12. 2018]



textu na myslí *dialogovou listinu*. Pak by se jednalo o *škrt* v *dialogové listině*, tedy o předběžnou cenzuru podkladů pro dabing. Dále předpokládáme, že *škrty* v *dialogové listině* znamená vystřižení dané scény, jinak by karta uvedla například *úpravu dialogové listiny*, pokud by se jednalo o změnu významu repliky (srov. příloha č. 8 – cenzurní karta k filmu *Myš, která řvala*). V české verzi tohoto filmu však žádné scény vystřiženy nebyly. Dabovaný film trvá, stejně jako originál, 96 minut. Pokud jsme tedy význam výrazu *škrt* interpretovali správně, k žádným nakonec nedošlo.

Dále se zaměříme na promluvy Jiřího Voskovce. Ten ve filmu hraje porotce číslo 11, který, stejně jako herec sám, pochází z Evropy. Film ale nespecifikuje, z jaké země. V rámci této analýzy jsme opět pořídili přepis původního znění a k němu ručně zarovnali přepis českého dabingu. V celém textu jsme objevili pouze jednu jeho repliku, která se významně liší od originálu (začíná v čase 1:00:11):

<p>This fighting...  That's not why we are here, to fight.  We have a responsibility.  This, I have always thought, is a remarkable thing about democracy... that we are...  Uh, what is the word?  Notified. That we are notified by mail to come down to this place to decide on the guilt or innocence... of a man we have never heard of before.</p>	<p>Nač to hádání?  Proto tu přece nejsme.  Máme, prosím, máme odpovědnost.  To já pokládám za veliké, za zvlášť čestné vyznamenání,  že nás...  Ach, jak se to jen řekne?  Vyrozuměli. Že nás písemně vyrozuměli, abychom se dostavili sem a rozhodli o vině či nevině člověka, o kterém jsme nikdy nic neslyšeli.</p>
--	--

V ukázce si můžeme povšimnout, že věta *This, I have always thought, is a remarkable thing about democracy that we are notified [...]* (která by se bez ohledu na převod výrazných hlásek dala přeložit například jako *To mi právě vždycky přišlo na demokracii úžasné, že nás vyrozumí [...]*) zcela neodpovídá svému překladu. V dabingu totiž bylo vypuštěno slovo *demokracie*. Domníváme se, že se zde jedná o cenzurní zásah, protože zobrazení Čechoslováka, který veřejně vychvaluje demokracii poté, co emigroval do USA, nám z tehdejšího hlediska připadá značně provokativní. K této ztrátě mohlo dojít jak na úrovni překladatele či úpravce dialogů, tak se mohlo jednat o zásah předběžné cenzury HSTD do dialogové listiny. Dochází zde tedy podle Popoviče ke kontroverznímu navazování na originál. Zásah však v kontextu celého filmu není nijak výrazný, protože překladatel či úpravce se výrazu *demokracie* umně vyhnul, aniž by radikálně změnil význam repliky.

Jiné takovéto změny významu, o kterých bychom se domnívali, že se jedná o cenzurní zásah, jsme v textu neobjevili. Je třeba říci, že překlad není doslovný a často se v něm vyskytují posuny oproti originálu, například za účelem zachování vizuální stránky promluvy nebo za účelem substituce anglických idiomů. Tyto posuny jsou však dle našeho názoru adekvátní a zcela oprávněné. Jedná se například o následující repliku, ve které promlouvá porotce číslo 7 a která se nachází v čase 8:38:

Yeah, we got this kid, Modjelewski, in there. Ooh, he's a real bull, this kid. You know... Phoom! A real jug handle. You know?	Dneska řadí Modjelewski za nás.  Hotovej blesk ten chlap. Víte, vžžžžžžžžžž Jako raketa.
--	--

V této promluvě si můžeme povšimnout několika posunů, které považujeme za adekvátní, přestože se jedná o změnu významu oproti originálu. Nejvýraznější je překlad výrazu *bull* (býk) jako *blesk* a *jug handle* (speciální druh odbočovacího pruhu, který zrychluje jízdu odbočujících, pro nějž v češtině neexistuje ekvivalent<sup>42</sup>) jako *raketa*. V obou případech šlo o metaforu, vyjadřující především rychlost. *Býk* by měl v češtině nežádoucí, dokonce sexuální konotace, překladatel či úpravce tedy vhodně zvolili ekvivalent *blesk*. Výraz *Jug handle* byl z důvodu své nepřeložitelnosti substituován, tentokrát výrazem *raketa*, který je podle nás také vhodný.

Rádi bychom také poznamenali, že ve filmu *Dvanáct rozhněvaných mužů* jsme nenalezli mnoho témat či motivů, které by tehdejšími cenzorům mohly připadat nevhodné. Film nemá výrazný politický ani náboženský podtext, který by tehdejší ideologie potřebovala pro československého diváka zmírnit či vypustit. Jediné, na co bychom se ještě rádi zaměřili, je expresivita, která byla v dabingu dle našeho názoru adekvátně zachovaná. To je poměrně překvapivé, protože, jak jsme se dozvěděli z rozhovoru s Olgou Walló, tehdejší tendence byla spíš expresivitu nivelizovat. Překlady jsou navíc zdařile idiomatické, i když jsou z dnešního pohledu některé výrazy již zastaralé. Jako příklad bychom rádi uvedli repliku z času 1:31:41:

You lousy bunch of bleeding hearts.	Vy soucitná bando ubřečenců.
-------------------------------------	------------------------------

<sup>42</sup> [www.en.m.wikipedia.org/wiki/Jughandle](http://www.en.m.wikipedia.org/wiki/Jughandle) [cit. 31. 12. 2018]

Přestože význam překladu se oproti originálu liší, vyznění i expresivita zůstávají stejné. V některých případech se nám dokonce zdálo, že v překladu dochází k zesílení výrazu, například v následující replice z času 51:08:

Did or didn't the old man see the kid running out of the house at 12:10?	Hele, tak viděl ten dědek toho fákana ve 12:10 nebo ne?
--	---

V této replice je výraz *old man* (starý muž) přeložen expresivněji jako *dědek* a výraz *kid* (děcko) rovněž expresivněji jako *fakan*. Naopak výraznějšího posunu v expresivitě opačným směrem jsme si v textu nevšimli. Můžeme tedy říci, že v českém dabingu dochází oproti anglickému originálu k výrazovému zesilování. Domníváme se ale, že vyznění celého filmu tento fakt nemění.

### 7.3. Srovnání analyzovaných dabingů

V této kapitole se pokusíme o srovnání dvou analyzovaných dabingů. Uvědomujeme si, že se jedná o odlišné filmy s velmi rozdílnými okolnostmi, které dabing ovlivnily. Dokonalé srovnání, které bychom mohli zobecnit na ostatní filmy dabované ve zkoumaném období, z nich tedy získat nelze. Přesto se je pokusíme porovnat alespoň v rámci této práce. Popíšeme právě odlišné okolnosti a vynasnažíme se zjistit, jaký měly na dabing vliv.

Zprv je, dle našeho názoru, na obou zkoumaných filmech patrný rozdíl mezi televizním a filmovým dabingem. Ve filmu *Komik* jsme našli poměrně velké množství replik, u kterých došlo ke změně významu, aniž bychom byli schopni identifikovat příčinu této změny. Například replika z času 09:49, ve které Jean obhazuje před Grahamem svoji práci:

Graham: Don't pretend you can't leave that deadbeat family of yours.	Graham: Nepovídej mi, že bys nemohla bez té večerní školy žít.
Jean: Can't you understand? This job means something to me.	Jean: Bože, Grahame, ta škola je nádherné zařízení, pochop to přece, prosím tě.

Výrazem *deadbeat family* (povalečská rodina) má Graham na mysli jakési charitativní zařízení, ve kterém Jean pracuje. Slovem *deadbeat* v originále navíc zařízení uráží. V překladu tato urážka úplně zanikla a navíc replika vyznívá tak, že Jean večerní školu studuje. Význam v originále je ale opačný, Jean v zařízení vyučuje. Stejně tak u repliky *this job means something to me* (tato práce pro mě hodně znamená) se úplně mění vyznění promluvy. Dle našeho názoru se nejedná o posun za účelem dodržení rytmu či

vizuální podoby hlásek. Nemůžeme si tím však být jisti, protože jsme u tohoto filmu neměli k dispozici obraz, a tak jsme synchronnost nemohli ověřit. Naproti tomu ve filmu *Dvanáct rozhněvaných mužů* u většiny replik je synchronnost velmi dobrá. Je to obzvláště patrné například v následující promluvě (06:58):

Hey, that's not a bad view, huh?	Vida, dobrá vyhlídka.
----------------------------------	-----------------------

Na této replice si můžeme povšimnout, že počet slabik a vizuální podoba souhlásek i samohlásek si v originále i překladu do velké míry odpovídá. Při sledování tohoto filmu nás dabing nerušil, naopak vizuálně velmi dobře ladil k obrazu. Pokud herec dal na určité slovo viditelný důraz, byl tento důraz slyšet i v dabingu na adekvátním slově. Úpravce tedy zvládl dialogy upravit tak, aby i výrazně artikulovaná slova v angličtině zněla v češtině přirozeně, což je jedno ze základních úskalí dabingu z angličtiny do češtiny (viz kapitola 5.4 Specifika překladu pro dabing). Domníváme se tedy, že film *Dvanáct rozhněvaných mužů* dosáhl požadavku synchronnosti lépe než film *Komik*. Dle našeho názoru tento rozdíl pramení hlavně z charakteru jednotlivých filmů, především z politického podtextu filmu *Komik*, který se překladatelka či úpravce pravděpodobně snažili zmírnit. Je ale také možné, že patrný rozdíl mezi kvalitou dabingu obou filmů je dán také tím, že film *Dvanáct rozhněvaných mužů* byl dabován pro kina ve FS Barrandov, zatímco *Komik* pro Československou televizi. Jak jsme se dozvěděli z rozhovorů s pamětníky, dabing pro kina měl v Československu delší tradici a do filmů zde cenzura zasahovala méně.

Pokud bychom na těchto dvou filmech chtěli pozorovat vliv 60. a 70. let, bude srovnání poněkud složité. Do dabingu k filmu *Dvanáct rozhněvaných mužů* bylo sice provedeno méně zásahů než do dabingu k filmu *Komik*, mohli bychom tedy říct, že na prvním dabingu se projevila liberálnější politika 60. let. Dabing byl ale vyroben již na začátku 60. let, kdy uvolnění režimu ještě nebylo tolik patrné. Domníváme se tedy, že nízký počet cenzurních zásahů do tohoto dabingu je způsobený spíše charakterem samotného filmu než vnějšími faktory. Naopak o dabingu filmu *Komik* víme, že byl předmětem diskuzí před tím, než byl uveden do televize, protože mezi jeho nákupem a uvedením do distribuce došlo k nastolení tzv. normalizace.

Když vztáhneme náš výzkum na teorii Andrého Lefevera, můžeme pozorovat, že na českém dabingu obou filmů se podepsala jak dobová ideologie (například ztráta politického aspektu dialogů či vypuštění slova *demokracie*), tak dobová poetika (nivelizace expresivních výrazů ve filmu *Komik*). Patronátem zde byla jednak KSČ, ale

i samotní lidé, kteří v 70. letech pravidla cenzury vlastně sami určovali. Profesionálové, se kterými jsme uspořádali rozhovory, pak uvedli, že věděli, jak pracovat, aby dobové ideologii i poetice vyhověli.

Z hlediska teorie Itamara Even-Zohara bychom dále rádi uvedli, že dle našeho názoru plnily analyzované filmy v Československu spíše sekundární funkci. Zaprvé to vyplývá ze statistik uvedených v kapitole čtyři Československá filmová distribuce v letech 1960 – 1979, ve kterých můžeme pozorovat, že domácí filmová produkce byla relativně silná. Zadruhé se nejedná o žánr, který by v československé filmové distribuci výrazně chyběl. V takovém postavení byly například detektivky nebo animované filmy pro děti. Oba námi zkoumané filmy však byly dramata.

Celkově tedy můžeme říci, že na obou filmech v českém znění se do určité míry podepsala cenzura, jejich případ ale nelze zobecnit na celé období. Jak jsme se dozvěděli z rozhovorů s pamětníky, každý cenzurní zásah záležel na konkrétním cenzorovi případně autorovi textu či odborníkovi, který jej zaštitil. Každý případ je tedy individuální a je těžké po analýze dvou filmů vytvořit obraz celé doby. V rámci omezeného rozsahu této práce by to ale stejně nebylo možné. Naši práci pouze přispíváme k dosavadnímu poznání tématu.

## 8. Závěr

Cílem této práce bylo popsat situaci v dabingu v 60. a 70. letech z hlediska překladu. Domníváme se, že jsme tento cíl splnili – díky rozhovorům s pamětníky i rozborům konkrétních filmů jsme získali dosud neznámé informace, které rozšiřují dosavadní poznatky o daném tématu. Doufáme, že tato práce do budoucna poslouží jako východisko pro další výzkum historie překladu pro dabing.

Tato práce měla celkem dvě hypotézy. První hypotézu, tedy že se dabing využíval za účelem zakrytí cenzurních zásahů, vyvrátily rozhovory s pamětníky. Dozvěděli jsme se, že hlavním kritériem, které rozhodovalo o způsobu překladu filmu, byla jeho očekávaná návštěvnost – filmy s vysokou očekávanou návštěvností a dětské filmy se dabovaly, ostatní filmy se titulkovaly. Pamětníci dále uvedli, že tehdejší znalost cizích jazyků nebyla mezi běžnými občany tak vysoká, aby mohli poznat případný cenzurní zásah. To potvrzují také údaje z cenzurní karty k britskému filmu *Myš, která řvala* (*The Mouse That Roared*, 1959), který v československých kinech vyšel s titulky (cenzurní karta viz příloha č. 8):

*29. 5. 1964 – konzultovány se s. Pacovským dialogy na str. 25, 26, 31, 33 a 34. Prohlásil, že se dohodne přímo se s. Poledňákem o event. úpravách. Na těchto stranách, byť v komediální poloze, je zesměšňována a zkreslována sovětská zahr. politika.*

*[...]*

*23. 6. 1964 – shlédnuta titulovaná kopie (s. Meixner a s. Čížek), protisovětská část u hranic je vystřižena. Soudr. Pacovský projedná změnu/zmírnění titulků ve scéně rozhl. hlasatele.*

*24. 6. 1964 – změna v titulcích (dialog mezi diplomaty) provedena podle sdělení s. Pacovského. Film shlédl sekr. ÚV KSČ včetně soudruha Henrycha a nemá žádných připomínek, takže je možno potvrdit výrobní listinu.*

Z údajů na této cenzurní kartě jasně vyplývá, že došlo k úpravě titulkové listiny. Fakt, že divák uslyší originál, cenzurní zásahy tedy pravděpodobně neomezil. Zároveň pokud bylo dopředu jasné, že do filmu bude třeba z ideologických důvodů zasáhnout, tato skutečnost neměla vliv na volbu způsobu jeho překladu.

Naši druhou hypotézou bylo, že v 60. letech byly poměry v dabingu uvolněnější než v 70. letech, což se projevilo také na výsledném produktu. Tuto hypotézu nám potvrdili pamětníci i odborníci. Často uváděli, že se až divili, jaké dialogy v 60. letech prošly do distribuce. Naopak z let 70. pocházejí absurdní příběhy o cenzurování veškerých „nemravných“ či násilných scén. Hypotézu nám také potvrzuje výsledek naší analýzy, i když zde je třeba mít na paměti rozdílný charakter zkoumaných filmů.

Věříme tedy, že naše práce je drobným ale hodnotným příspěvkem jak pro translatologii, tak i pro budoucí výzkum cenzury a historie dabingu. Námi vypracované tabulky, statistiky a zjištěné informace od pamětníků mohou posloužit budoucímu výzkumu na obdobné téma. Badatelé v této práci mohou nalézt například podklady pro analýzu filmů pocházejících z jiné jazykové oblasti nebo pro srovnání československé cenzurní praxe s praxí v jiných zemích s totalitním režimem. Případně se mohou zaměřit i na filmy uvedené v kapitole 6.1, o kterých nám pamětníci vyprávěli, že do nich zasáhla cenzura, ale v rámci této práce nebyl prostor pro jejich výzkum.

## 9. Seznam použité literatury

### 9.1. Knižní zdroje

- BACHOVÁ, Jana, 2007. *Cenzura, svoboda projevu a svobodný přístup k informacím*. Praha. Rigorózní práce. Univerzita Karlova v Praze.
- BARNOVSKÝ, Michal, 2006. Nástup a rozvoj reformního hnutí 1963-1967. KOCIÁN, Jiří. *Slovníková příručka k československým dějinám 1948-1989* [online]. Praha: Ustav pro soudobé dějiny Akademie věd České republiky, s. 15-20 [cit. 10. 10. 2018]. ISBN 978-80-7285-133-1. Dostupné z: [www.usd.cas.cz/wp-content/uploads/Prirucka48\\_89.pdf](http://www.usd.cas.cz/wp-content/uploads/Prirucka48_89.pdf)
- BARNOVSKÝ, Michal, 2006. První krize komunistického režimu a její řešení 1953-1957. KOCIÁN, Jiří. *Slovníková příručka k československým dějinám 1948-1989* [online]. Praha: Ustav pro soudobé dějiny Akademie věd České republiky, s. 8-14 [cit. 10. 10. 2018]. ISBN 978-80-7285-133-1. Dostupné z: [www.usd.cas.cz/wp-content/uploads/Prirucka48\\_89.pdf](http://www.usd.cas.cz/wp-content/uploads/Prirucka48_89.pdf)
- BARTOŠEK, Tomáš, ed., 1950-<sup>^^^</sup>. *Filmový přehled: týdeník pro kulturní využití filmu*. Praha: Československý státní film, tisk. a propag. odděl. ISSN 0015-1645.
- BIERMANN, Armin, 2012. „Nebezpečná literatura“ – náčrt teorie literární cenzury. PAVLÍČEK, Tomáš, Petr PÍŠA a Michael WÖGERBAUER. *Nebezpečná literatura?: antologie z myšlení o literární cenzuře*. Brno: Host, s. 167-199. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-859-8.
- BILLIANI, Francesca, 2007. *Modes of censorship and translation: national contexts and diverse media*. Manchester: St. Jerome Pub. ISBN 978-1-900650-94-6.
- FELCMAN, Ondřej, 2006. Československá reforma 1968-1969. KOCIÁN, Jiří. *Slovníková příručka k československým dějinám 1948-1989* [online]. Praha: Ustav pro soudobé dějiny Akademie věd České republiky, s. 21-30 [cit. 10. 10. 2018]. ISBN 978-80-7285-133-1. Dostupné z: [www.usd.cas.cz/wp-content/uploads/Prirucka48\\_89.pdf](http://www.usd.cas.cz/wp-content/uploads/Prirucka48_89.pdf)
- HAVEL, Luděk, 2008. *Hollywood a normalizace: Distribuce amerických filmů v Československu 1970-1989*. Brno. Diplomová práce. Masarykova univerzita.
- HERMANS, Theo, c1985. *The Manipulation of literature: studies in literary translation*. London: Croom Helm. ISBN 0709912765.



- HERMANS, Theo, c1999. *Translation in systems: descriptive and systemic approaches explained*. Manchester: St. Jerome. ISBN 978-1-900650-11-3.
- HORNOFOVÁ, Anna, 2016. *Cenzura v českých překladech románu Vinneta Karla Maye*. Praha. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze.
- JEŘÁBEK, Hynek, 1993. *Úvod do sociologického výzkumu*. Praha: Carolinum. ISBN 80-7066-662-5.
- KAPLAN, Karel, 2006. Zakladatelské období komunistického režimu 1948-1953. KOCIÁN, Jiří. *Slovníková příručka k československým dějinám 1948-1989* [online]. Praha: Ustav pro soudobé dějiny Akademie věd České republiky, s. 1-7 [cit. 10. 10. 2018]. ISBN 978-80-7285-133-1. Dostupné z: [www.usd.cas.cz/wp-content/uploads/Prirucka48\\_89.pdf](http://www.usd.cas.cz/wp-content/uploads/Prirucka48_89.pdf)
- KENÍŽOVÁ-BEDNÁROVÁ, Katarína, 1979. Dabing ako spôsob prenosu jazykovej komunikácie. *Panoráma*. (2), 30-36.
- LEFEVERE, Andre, 1982. Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature. In: *Modern Language Studies*. 12(4), s. 3-20. DOI: 10.2307/3194526. ISSN 00477729. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/3194526?origin=crossref>
- LEFEVERE, André, 1985. Why Waste Our Time on Rewrites?. In: HERMANS, Theo. *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Londýn, Sydney: Croom Helm, s. 215-243. ISBN 0-7099-1276-5.
- LEFEVERE, André, 2017. *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. London: Routledge, Taylor & Francis Group. Routledge translation classics. ISBN 978-1-138-20874-2.
- LEVINSKÝ, Otto a Antonín STRÁNSKÝ, 1974. *Film a filmová technika*. Praha: Státní nakladatelství technické literatury. Oborové encyklopedie SNTL.
- MIOVSKÝ, Michal, 2006. *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*. Praha: Grada. Psyché (Grada). ISBN 80-247-1362-4.
- MÜLLEROVÁ, Beate, 2012. Cenzura a kulturní regulace: mapování terénu. PAVLÍČEK, Tomáš, Petr PÍŠA a Michael WÖGERBAUER. *Nebezpečná literatura?: antologie z myšlení o literární cenzuře*. Brno: Host, s. 217-250. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-859-8.
- OTÁHAL, Milan, 2006. Komunistický režim v období tzv. normalizace. KOCIÁN, Jiří. *Slovníková příručka k československým dějinám 1948-1989* [online]. Praha:

Ustav pro soudobé dějiny Akademie věd České republiky, s. 36-40 [cit. 10. 10. 2018]. ISBN 978-80-7285-133-1. Dostupné z: [www.usd.cas.cz/wp-content/uploads/Prirucka48\\_89.pdf](http://www.usd.cas.cz/wp-content/uploads/Prirucka48_89.pdf)

- POPOVIČ, Anton, 1975. *Teória umeleckého prekladu: aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. 2., preprac. a rozšír. vyd. Bratislava: Tatran. Okno.
- RUBÁŠ, Stanislav, ed., 2012. *Slovo za slovom: s překladateli o překládání*. Praha: Academia. Paměť (Academia). ISBN 978-80-200-2054-3.
- ŠMRHA, Jan, 2013. *André Lefevere a jeho manipulační škola*. Praha. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze.
- ŠPIRK, Jaroslav, 2011. *Ideologie, cenzura, nepřímé překlady a nepřekládání: Česká literatura v Portugalsku ve 20. století*. Praha. Disertační práce. Univerzita Karlova v Praze.
- TOMÁŠEK, Dušan, 1994. *Pozor, cenzurováno!, aneb, Ze života soudružky cenzury*. Praha: MV ČR. ISBN 8085821168.
- WALLÓ, Olga, 1987. *Režie dabingu: určeno pro posl. fak. filmové a televizní*. Praha: SPN.
- WÖGERBAUER, Michael, Petr PÍŠA, Petr ŠÁMAL a Pavel JANÁČEK, 2015. *V obecném zájmu: cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749-2014*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-2491-6.

## 9.2. Slovníky

- *Cambridge Dictionary* [online], 2019. Cambridge University Press [cit. 2. 1. 2019]. Dostupné z: [www.dictionary.cambridge.org/](http://www.dictionary.cambridge.org/)
- HUBÁČEK, Jaroslav, 1988. *Malý slovník českých slangů*. Ostrava: Profil.
- KLIMEŠ, Lumír, 2010. *Slovník cizích slov*. 3. rozš. a dopl. vyd. Praha: SPN. ISBN 978-80-7235-446-7.
- *Oxford Dictionaries* [online], 2019. Oxford University Press [cit. 2. 1. 2019]. Dostupné z: [www.oxforddictionaries.com/](http://www.oxforddictionaries.com/)
- *Seznam Slovník* [online], 2019. Seznam.cz, a.s. [cit. 2. 1. 2019]. Dostupné z: [www.slovník.seznam.cz/](http://www.slovník.seznam.cz/)

### 9.3. Citované webové stránky a weby

- Censorship: Definition, History, Types and Examples, 2018. *Encyclopædia Britannica* [online]. Encyclopædia Britannica, Inc. [cit. 30. 10. 2018]. Dostupné z: [www.britannica.com/topic/censorship](http://www.britannica.com/topic/censorship)
- Jughandle - Wikipedia, 2018. *Wikipedia* [online]. Wikimedia Foundation [cit. 31. 12. 2018]. Dostupné z: [www.en.wikipedia.org/wiki/Jughandle](http://www.en.wikipedia.org/wiki/Jughandle)
- Komik - Česká televize, 2018. *Česká televize* [online]. Česká televize [cit. 29. 12. 2018]. Dostupné z: [www.ceskatelevize.cz/porady/16541-komik/](http://www.ceskatelevize.cz/porady/16541-komik/)
- *Traducción y Censura* [online], 2018. Universidad de León [cit. 10. 10. 2018]. Dostupné z: [www.trace.unileon.es/introduction/](http://www.trace.unileon.es/introduction/)
- *Ústav pro studium totalitních režimů* [online], 2018. Ústav pro studium totalitních režimů [cit. 3. 12. 2018]. Dostupné z: [www.ustrcr.cz](http://www.ustrcr.cz)

### 9.4. Databáze

- *Česko-Slovenská filmová databáze* [online], 2018. POMO Media Group [cit. 2. 1. 2019]. Dostupné z: [www.csfd.cz](http://www.csfd.cz)
- *Dabingforum.cz* [online], 2018. [cit. 2. 1. 2019]. Dostupné z: [www.dabingforum.cz](http://www.dabingforum.cz)
- *Databáze českého uměleckého překladu po roce 1945* [online], 2018. Obec překladatelů [cit. 2. 1. 2019]. Dostupné z: [www.databaze.obecprekladatelu.cz/](http://www.databaze.obecprekladatelu.cz/)
- *IMDb: Movies, TV and Celebrities* [online], 2018. IMDb.com, Inc. [cit. 2. 1. 2019]. Dostupné z: [www.imdb.com](http://www.imdb.com)

### 9.5. Archivní zdroje

- Cenzurní karty – archiv Ústavu pro studium totalitních režimů
- Zvuková nahrávka dabingu k filmu *Komik* z roku 1971 – mediální archiv České televize

## 10. Seznam příloh

- Příloha č. 1 – rozhovor s Michaellem Málkem
- Příloha č. 2 – rozhovor s Martinem Boudou
- Příloha č. 3 – rozhovor s Alešem Danielisem
- Příloha č. 4 – rozhovor s Olgou Walló
- Příloha č. 5 – rozhovor s nejmenovaným romanistou
- Příloha č. 6 – cenzurní karta k filmu *Komik*
- Příloha č. 7 – cenzurní karta k filmu *Dvanáct rozhněvaných mužů*
- Příloha č. 8 – cenzurní karta k filmu *Myš, která řvala*
- Příloha č. 9 – cenzurní karta k filmu *Konec dne*

### Příloha č. 1 – rozhovor s Michaellem Málkem

VM: Jaká byla ve zkoumaném období kritéria pro koupi filmu ze zahraničí? Co rozhodovalo o přijetí či nepřijetí filmu do české distribuce?

MM: To je komplikovaná otázka. Samozřejmě, že existovaly parametry, které se musely naplňovat na základě různých nařízení a usnesení. To znamená, že určité procento [filmů] muselo pocházet ze zemí východního bloku, určité procento bylo českých a slovenských. Jak kdy se to povedlo, ale snem bylo, aby každý týden vyšel jeden nový český nebo slovenský film. Párkrát se to té padesátce přiblížilo, ale myslím si, že úplně se to nikdy nenaplnilo. Konkrétně americké filmy pak vycházely jednou měsíčně, čili dvanáct titulů do roka.

Výběr dělala tzv. výběrová komise, která měla ve svém důsledku asi čtyřicet členů. Já jsem nikdy všechny pohromadě neviděl. A vybíralo se v podstatě dvěma základními způsoby. Jednak zasedala dvakrát týdně komise v Praze a koukala se na filmy, které sem přišly (tenkrát se posílaly pětaticítky ze zahraničí). A jednak výjezdové výběrové komise. Kde tří až pětičlenný tým (podle toho, kam se jelo) vybíral produkci té dané země nebo daných zemí.

Já jsem začal jezdit v roce 1978 do východních zemí. Pamatuji si to velmi živě. Moje první výběrovka byla 1978, únor, Polsko. To jsem začal velmi dobře. Poláci totiž tenkrát dělali dobré filmy. Agnieszka Hollandová tam měla film. Bohužel jsem tenkrát neviděl *Muže z mramoru*, který byl o výběrovku před tím a ten se samozřejmě do distribuce nedostal. No a pak jsem byl v Maďarsku, Rumunsku, všechny jsem je tenkrát objel v rámci určitého zácviku. I ty socialistické státy byly problematické, poněvadž se tam objevovaly filmy, které nebyly košer. O padesátých letech i o současnosti, různě

kritické. Hlavně Maďaři a Poláci nám dělali starosti. Někdy se to těžko vybíralo. Ale bylo to dobré, protože tam jezdili poměrně rozumní lidé. Na západ jezdila úplně jiná sorta lidí. Nakupovat džíny a podívat se na pozlátko, ošklivé, které se tady nesmělo ukázat.

Výhodou těch zahraničních výběrových komisí bylo, že když se vzal nějaký problematický film, tak se většinou vzal v zahraničí, protože se to [promítání] buďto prospalo, nebo to [členové komise] vůbec nepochopili. Jakmile byl film dovezený do Prahy, tak už to bylo horší, protože se velmi podrobně zkoumal. A navíc ty kopie se tenkrát hrály mimo jiné pro UV KSČ, ministerstvo kultury, ale taky pro Famáky, kteří měli sem tam možnost vidět něco ze zahraniční tvorby. Takže tímhle způsobem se v podstatě vybíralo. Byl z toho mnohdy takový hybrid. Já vím, že tehdejší Československý filmový ústav vydával interní knížky o nejvýznamnějších italských, francouzských a amerických filmech 70. a 80. let. A to byly opravdu ty nejvýznamnější. Čili v amerických filmech 70. let to prostě bez *Kmotra* nejde. Ten se však u nás nehrál. Podle toho pak člověk viděl, že se konkrétně z té Ameriky, u nás, až na výjimky, to důležité neobjevilo. Objevilo se něco, když to vyhovovalo politicky. Něco to kritizovalo. To byly například *Tři dny kondora*, což je komplot CIA. A řada dalších filmů, například *Domino*, *Ultimátum*.

VM: V rámci své diplomové práce jsem zpracovávala pomocí *Filmového přehledu* seznam veškerých filmů, které šly do kin v 60. a 70. letech.

MM: Pro *Filmový přehled* jsem psal od roku 1980, takže jste pravděpodobně četla i některé mé texty.

VM: Já jsem právě tím rokem 1980 skončila, protože mě zajímají ta 60. a 70. léta, jestli mezi nimi byl nějaký kontrast.

MM: Já 60. léta znám zase jako divák. Od poloviny 60. let jsem totiž pravidelně chodil do kina, byť jsem z malého města, nejsem z Prahy. Bylo tam jediné kino. Ale druhá polovina 60. let byla zlatá! Já si pamatuju, jak jsem v roce 1970 během prázdnin na malém městě viděl *Bonnie a Clyde*, což byl film ze sedmašedesátého. Vyšlo to po třech letech. Tam to zpoždění bylo. Z různých důvodů. Já nevím, co ještě. *Ples upírů* Polaňského, prostě spoustu dobrých filmů. Pak ještě později se objevily filmy jako například *Malý velký muž*. Protože to zase byla určitá kritika genocidy indiánů a podobně. No a ty další podtexty, ty tam naštěstí nikdo nezkoumal.

V 70. letech už to samozřejmě bylo tužší. Nevím, kde jsem to četl, ale vím, že je to oficiální údaj, že buď 54, nebo 56 filmů ze západu bylo už koupených a nedostaly se do

distribuce. Byly odmítnuté jako špatný výběr ze staré doby. Špatní soudruzi prostě vybrali špatný film. Některé z nich se potom dostaly do kin, jako například *Butch Cassidy a Sundance Kid*, který byl původně zamítnut, protože glorifikoval zločince. Nebo *Bezstarostná jízda*, ta byla dokonce otitulkovaná a objevila se v Ponrepu asi dvakrát. A že tam tenkrát byly fronty okolo bloku. To bylo několik otitulkovaných kopií. Víc filmů takhle dopadlo.

VM: Co tedy rozhodovalo o tom, proč nějaký film nepřijmout?

MM: Vždycky se něco našlo. Jednak když tam nebylo něco jasně řečené, když tomu nerozuměli. Oni samozřejmě nebyli jazykově vybavení. V zahraniční výběrovce s nimi vždy tlumočil nějaký spolupracovník, který tam bydlel a který byl jazykově vybavený. A v Praze to bylo podobné. Tam se simultánně tlumočilo do sálu, takže člověk pořádně neslyšel ani originál. Ale nikdo stejně nesledoval originál, protože bohužel nikdo neuměl cizí jazyk. Doporučení sovětských soudruhů hrálo velkou roli. Nebo když se něco objevilo na festivalu v Moskvě, tak to bylo dobré. Ale v 80. letech už to tak úplně neplatilo, zvláště pak v druhé polovině, když nastoupil Gorbačov. To už jsme se začali koukat skrz prsty i na soudruhy v Moskvě.

Ale abych Vám řekl nějaké příklady, proč se co nevzalo. Pamatuju si, jak jsme bojovali o určité filmy. Poněvadž my jsme tam byli určitá parta tehdy mladých lidí, kteří byli vždycky rádi, když se povedlo, aby něco prošlo. Pamatuju si, jak jsme strašně bojovali o *Soupeře* Ridleyho Scotta. Je to historický příběh, vizuálně nádherný, o dvou důstojnících, kteří se sice celý film pořád mydlí, ale je to vizuálně úžasné a je to debut Ridleyho Scotta, který byl velmi ceněný. Ale něco jim [výběrové komisi] na tom prostě bylo divného. Oni to sice nedokázali pojmenovat, ale prostě se jim to nelíbilo. Říkali: „No když to lidi budou chtít...“ Vždycky chtěli filmy, které něco kritizují nebo hrozí prstem. To ano, ale taky musejí dát lidem zábavu. Proto se jezdilo do Francie na francouzské komedie. Ty tady byly velmi populární. Dokonce tu po roce 1989 vzniklo mylné přesvědčení, že francouzské filmy tu byly úspěšnější než americké. Což nebyla pravda, poněvadž francouzské filmy tu byly úspěšné proto, že tady americké hity nebyly. Na to pak někteří distributoři přišli v 90. letech. Já jsem pak pracoval v distribuci v 90. letech, takže jsem to poznal i z té druhé strany.

VM: Mluvil jste o tom, že některé filmy se nakoupily, ale neprošly do distribuce, je to tak?

MM: To se stávalo jen výjimečně.

VM: Já jsem si vypracovala seznam filmů pomocí *Filmového přehledu*, to znamená, že vím, které filmy se objevily v kinech. A pak jsem měla v ruce cenzurní karty, které vytvářela asi do roku 1968 nebo 1969 Hlavní správa tiskového dohledu. A hodně filmů je zde označených jako *archivní*. Myslíte si, že to jsou filmy, které komise neschválila, a tedy je archivovala?

MM: Kdybyste mi řekla nějaké tituly, tak bych možná věděl.

VM: Mě to totiž zajímá, protože tyhle *archivní* filmy se neobjevily ve *Filmovém přehledu*.

MM: Ve *Filmovém přehledu* se objevilo jenom to, co bylo v distribuci. A některé filmy tam chybí. Nevím, jestli jste mluvila s někým z *Filmového přehledu*. On už bohužel nevychází. Tomáš Bartošek to dělá už asi třicet let, tak ten by Vám taky mohl poradit.

VM: S panem Bartoškem jsem si psala, ale ten mi psal, že mi k tomu moc nemá co říct.

MM: Ale pan Bartošek třeba ví, které filmy v tom přehledu nevyšly. Ale to většinou nebyly úplně důležité filmy. Byla například spousta filmů z Koreje a Vietnamu pro tzv. zvláštní využití. Ty se často vůbec nedostaly do *Filmového přehledu*, protože se nehrály. Tam byl jen vydaný distribuční list: „Kdybyste měli zájem, hlavně filmové kluby, můžeme Vám zapůjčit severokorejský film xxx.“ Málokdo si to od nich půjčil. Byly tam hrůzy. Já jsem vybíral ve Vietnamu a v Koreji, to si nedovedete představit, co tam bylo. Hlavně ta Korea, Vietnam pak začal být zajímavý.

VM: Tak tady třeba vidím anglický film ...*a hvězdy mlčí*, u kterého je napsáno *archivní*.

MM: To je hodně starý film, 1939, Carol Reed. Hrál se po válce v českých kinech.

VM: To je možné, ale ta karta je z roku 1966.

MM: ...*and the Stars Look Down*, to je A. J. Cronin. To jako knížka určitě vyšlo. To bych se musel podívat do svých záznamů, jestli to bylo v distribuci, ale to by věděl ten *Filmový přehled*. Ale jestli se nepletu, tak to jsou čtyřicátá léta. Ale nevím, jestli Tiskový dohled sledoval, co bylo dodávané archivu. Je to možné, dokonce i dost pravděpodobné, že to monitorovali. Já jsem třeba docházel asi osm let na tzv. archivační komisi, kde se promítaly přírůstky do archivu a někdo to vždycky musel popsat a zdůvodnit, proč se to má archivovat. Když to byl americký film, tak se tam vždycky napsalo kvůli hercům, že tam byli populární herci. A to byla výměna mezi tehdy socialistickými archivy. Čili to oni možná monitorovali taky, ale o tom bohužel nevím.

VM: Nebo mě napadá, že to může být kontrola starších filmů, jestli znovu můžou do distribuce.

MM: Když něco jednou bylo v distribuci, tak už to bylo v pohodě. Že by se něco přezkoumávalo, to ne. Samozřejmě se přezkoumávaly české filmy, nová vlna a podobně, ale to je něco jiného. Ale tak například film *Tenkrát na západě*, natočený v roce 1968, který se u nás hrál tak v roce 1972, měl obnovenou premiéru až někdy v 80. letech, to už nikdo neřešil. Byť samozřejmě ta verze, která se u nás hrála poprvé, nebyla úplně totožná s tou delší verzí, která se tu hrála později.

Vím o jednom zajímavém příkladu, jedná se o film *Byl jsem při tom* z roku 1979. Peter Sellers tam hraje negramotného zahradníka, který přesvědčí politické kruhy ve Washingtonu, že se ve všem vyzná. A tam je desetiminutová scéna, kdy se ocitne na ruské ambasádě ve Washingtonu. Nic neumí, je negramotný a všechno zná jen z televize, poněvadž dělal sluhu u nějakého bohatého pána, a když neměl co dělat, tak koukal na televizi. A má takové dětinské průpovídky. Třeba říká, že na jaře v zahradě všechno roste, a oni v tom hledají hluboký smysl. A také vytvořil dojem, že umí rusky. A samozřejmě tam byla postava ruského ambasadora, který se jmenoval Vladimir Skrapinov a kterého ztvárnil Richard Basehart. A celá tahle scéna byla vystřižená, že to zesměšňuje. Ale tam to nikoho nezesměšňuje. Jen se to dívá velmi jízlivě jak na Rusy, tak na Američany, je to nádherná scéna. Tenkrát se toho koupily asi čtyři kopie a stříhalo se rovnou do nich. No a tenhle film byl samozřejmě velmi populární, a tak se dokupovaly další kopie, asi v roce 1988, a tam už ten střih nebyl provedený. Můj kamarád, který tohle měl na starosti, Václav Březina, ten když mu nikdo nic neřekl, tak nic neudělal. A on vždycky říkal: „Ti jenom zavolají a tohle půjde ven.“ Takže se ty čtyři kopie pustily i s tou scénou a nic se už nestalo. To už samozřejmě nikdo nekontroloval.

V *Excaliburu* se měly stříhat dvě věci. On to tenkrát odmítl udělat, což bylo docela statečné. Tu scénu s vydlobnutým okem a početí Artuše. Krásná scéna proti ohni u krbu. Tak tohle chtěli vystříhnout. Sex a násilí, to tehdy vadilo.

VM: Tušíte, jak se rozhodovalo o tom, jestli se daný film bude titulkovat nebo dabovat? Nebo kdo o tom rozhodoval?

MM: Tak určitý typ filmů šel rovnou na dabing. Samozřejmě hlavně dětské filmy anebo populární, kde se očekávala velká návštěvnost. Například *Angeliky*, *Četníci*, dabovalo se hodně francouzských filmů. To bylo asi způsobené i tím, že jediný člen výběrové komise, který trochu uměl francouzsky, byl Jan Kliment. Byl to šéfkritik Rudého práva, černá páska přes oko, legendární postava. Ten pravidelně vybíral francouzské filmy a měl rád dabing, takže u filmů, které vzali, navrhoval dabing.



Pamatuju si, to bylo velmi zajímavé, film, který se rozhodoval až v Praze, a to byl Costa-Gavras – *Missing*, česky myslím *Nezvěstný*, o převratu v Chile. Jack Lemmon hledá buď syna, nebo zete, který se ztratil během puče v roce 1973. Velmi ostrý film na americké poměry. A to když Kliment viděl, tak zajásal, že konečně je tady americký film, který politicky naprosto vyhovuje. A ještě říkal, a to je zajímavé: „Opovažte se to dabovat! Lidi by nevěřili, že to tam opravdu říkají. To musí jít s titulky.“ Takže proto to tenkrát [vyšlo s titulky]. Protože ono to zřejmě bylo tiché tajemství, že se někdy upravovalo. Já Vám pak řeknu pár příkladů, co se třeba upravovalo.

VM: To je právě pro mě opravdu zajímavé, protože moje diplomová práce je založená na tom, že dabing by mělo být jednodušší upravit, protože divák neslyší originál. Vím, že tehdy nebyla taková jazyková vybavenost, že lidé obvykle cizím jazykům nerozuměli, ale i tak by na ty úpravy někdo mohl přijít.

MM: Je pár filmů, které vyloženě šly na dabing proto, aby se něco zakrylo. Dám Vám dva příklady. Francouzský film z roku 1980/1981, kriminálka, která nevím, jak se přesně jmenovala. Tam jsou na začátku tři ruští námořníci v nějakých svetrech, kteří se rvou v hospodě a jsou tam za „hajzly“, tak z těch se udělali asi Norové nebo Holanďani. A druhý francouzský film, to je jedna ze dvou komedií – jedna se jmenovala *Záletník* a jedna *Sukničkář*. V obou hrál Rochefort a strašně se to plete. A tam jsou komické postavy tří hudebníků, kteří jsou Rusové, a z těch se udělali Rumuni. To jsou takové dva známé případy a pak byly ještě nějaké drobnosti.

Víc těch zásahů bylo v televizi, s čímž já jsem se setkal, protože už tady pracuji 20 let. Narážel jsem na staré dabingy a některé jsem musel předělat. Například *Frajer Luke* s Paulem Newmanem, to je paralela ke Kristovi. On tam zpívá dvě náboženské písničky, jednou z nich je *Plastic Jesus*, a v dabingu byly ty písničky přezpívané do češtiny a nahrazené takovými neutrálními lidovkami. Já když jsem to předělával, tak mě lidi chtěli zabít, proč předělávám krásný dabing s Munzarem.

Druhý film byl *Nebožtíci přejí lásce*, Billy Wilder. Ten šel v kinech s titulky. Jestli to tam bylo nebo nebylo ta pasáž, kterou potom v televizi ustříhli, to nevím. Tam se na chodbě baví ředitel hotelu a takový papaláš z Washingtonu, jestli bude klid na středním východě a o Israelcích a Arabech. To bylo celé vystřižené a já jsem to tam samozřejmě chtěl dodat, tak jsme pak museli použít imitátory, poněvadž jak pan Bek, tak pan Kopecký už byli po smrti v době, kdy já jsem to dostal do ruky. Televize to dělala hodně často. Upravovala, stříhala a pak třeba vůbec neuvedla. To je třeba případ Premingerova filmu *Anatomie vraždy*, ten je z 50. let. Všechny americké filmy byly

tehdy relativně krotké a u nás v 70. letech v televizi neprošel. V kinech se tu nikdy nehrál.

VM: Takže je tedy možné, že film prošel do kin a pak se ještě sestříhal?

MM: Jistě, televize byla mnohem přísnější v tomhle. Byla mnohem ostřeji sledovaná. Když se dneska člověk podívá na některé dabingy z 60. let, tak tam se samozřejmě objevují trošku problematické věci. Dva Kramerovy filmy, *Norimberský proces* a potom *Kdo seje vítr*, to jsou takové klasiky. Když jsem po letech posuzoval jejich dabing, hlavně jestli je technicky dostatečně dobrý, abychom ho mohli nasadit na vysílání, tak mě překvapilo, že tam byly některé takové problematické věty úplně bez problému řečené. To by v 70. letech neprošlo, to se upravovalo, tam se někdy i slovíčkařilo. Ale konkrétní případy by znal ten Václav Březina.

VM: Já mám tip na film *Dvanáct rozhněvaných mužů*, že tam došlo k nějakým zásahům.

MM: Ten jsem dělal. Nasadili jsme ten starý dabing, kde je samozřejmě plejáda [herců]. Tam hraje Voskovec, což byl trošku problém, ale ne úplně, poněvadž on tam [v zahraničí] byl vždycky legálně a nikdy se proti své vlasti nijak neangažoval. A pak ho sem dokonce i pustili. I když on se s Werichem scházel myslím v Rakousku, aby to měl Werich blízko. Nevím, že by tam něco bylo.

VM: Já jsem o tom něco četla na dabingforu.

MM: To je možné. I když na dabingforu je leccos. Jinak na dabingforum přispívá pan Bouda s televize. Ten je jako historik dabingu [dobrý], takž taky možná bude vědět dost věcí.

VM: Byla u překladatele dabingové listiny patrná autocenzura?

MM: Autocenzura to většinou nebyla, spíš se to hlídalo zvenčí. Jinak všeobecně můžu říct, že třeba jazyková vybavenost lidí, kteří překládali pro film nebo i knížky v 60. letech, byla poměrně vysoká. Já jsem teda dělal angličtinu a také jsem něco přeložil, i když na to nemám kvalifikaci, ale byla to filmová věc. Takže se tomu dost věnuju, té angličtině ve filmu a tak. A ve starých filmech jsem neobjevil nějaké zřejmé nesmysly. Něco se dělalo jinak, že se třeba překládaly věci, které dneska nepřekládáme. To byly určité zvyklosti v určité době a to tam zůstalo i v knižních překladech. A ti autoři dabingu jsou mnohdy [neznámí]. To je zajímavé, dozvíte se, kdo ty dialogy upravil, protože to musíte upravit na pusu. Jinak ten úpravce je lépe placený než překladatel, to mě taky překvapilo. Ale překladatel u řady dabingů není zjištěný a my, když proplácíme tantiémy, tak je proplácíme tomu úpravci, ale překladatel je prostě

anonymní. A nikde to není, ani na tom dabingforu. Když se podíváte na některé staré dabingy, tak je to bez překladu.

VM: Stalo se někdy, že by dabing byl zveřejněný a poté se zjistilo, že politicky nevyhovuje?

MM: Přímo dabing snad ne, ale jeden už nadabovaný film velmi nevyhovoval. *Bože, jak hluboko jsem klesla*, italský film, asi 1974. Ten byl přijatý v zahraničí jako komedie, byl nadabovaný, ale pak ho někdo opatrný viděl už s tím dabingem. Bylo to takové úderné téma a bylo tam hodně sexu. Hraje tam Laura Antonelliová, která se spustí se svým řidičem, kterého hrál Michele Placido. A prostě tam bylo moc sexu. A já jsem byl na projekci, kde ten film posuzovala taková širší komise, které předsedal pan profesor Hladký. Byl to šéfredaktor Mladé fronty a relativně rozumný člověk. A ten to tam tenkrát zachránil, protože řekl: „Soudruzi, o čem se tady bavíme? Tady je vidět, jak ta dělnická třída je virilní, jak ti aristokraté už jsou slabí... To naprosto vyhovuje, v pořádku.“ No a byl klid. Film šel do kin a byl to jeden z největších hitů.

VM: Takže ta cenzura záležela na tom, kdo daný film zrovna kdy viděl, je to tak?

MM: Samozřejmě. Také kde to kdo viděl. To byly nekontrolovatelné věci. *Vetřelec*, například, že se tady objevil v kinech! Já jsem viděl *Vetřelce* v Paříži v roce 1979, když jsem tam byl na svatební cestě. A myslel jsem si, že už ho nikdy neuvidím. Pak jsme to vyprávěli všem známým a pak se najednou film objevil v roce 1981 bez stříhů! Tam máte *chestburst*, to je klasika dneska. Já jsem do dneška nepochopil, jak se to sem tenkrát mohlo dostat. Některé filmy náhodou propluly a jiné byly prostě moc profláklé. *Hvězdné války* jsou zase opačný případ. To je rok 1977. Američané dostali kopii na americkou ambasádu a nenapadlo je nic lepšího, než pozvat všechny papaláše, včetně ústředního ředitele filmu. „My Vám ukážeme krásný americký film, to je pohádka.“ A ti se vrátili a generální pan ředitel Purš, který je mimochodem ještě na živu, prohlásil: „Američani nám nebudou říkat, co máme kupovat.“ *Hvězdné války* byly tabu. Tam nikdo nepřemýšlel nad tím, o čem to je. Byl to prostě film, který „nám vnutili Američani“. Takže my jsme pak zavolali na ambasádu: „Pěkně vám děkujeme. Až budete zase chtít pohřbít nějaký film, tak ho takhle ukažte.“ Byla to totální chyba na straně americké ambasády.

VM: Byla v 70. letech v dabingu nějaká ideologická kontrola? Překladatel dialogové listiny přeložil, pak se upravily a pak je namlouvaly herci. V jaké fázi probíhala případná kontrola?

MM: Schvalovací projekce. Tehdejším distributorem filmů byla Ústřední půjčovna filmů. Zase byl jen jeden distributor. Na Slovensku to byla Slovenská půjčovna filmov. Každý film, než šel do kin, tak u něj proběhla schvalovací projekce. Tam už nebyla výběrová komise, tam už byli jen zaměstnanci Ústřední půjčovny, z nichž někteří byli samozřejmě i ve výběrové komisi. Promítl se celý film a řeklo se „ano, je to v pořádku“.

VM: A ta schvalovací projekce probíhala až po nadabování a namluvení herci?

MM: Ano, už to byl připravený film do distribuce.

VM: A pokud se tam objevil nějaký problém, tak se to muselo předabovat?

MM: To se vystříhlo. Předabovat by bylo moc drahé a tenkrát se ještě dabovalo jiným způsobem, smyčkovým, a bylo to komplikované. Tenkrát se dabing vytvářel tři týdny, dneska je za dva dny hotový. To už se totálně změnilo. Na konkrétní případy si nevzpomínám, zase by spíš věděl ten Václav Březina.

Z výběrových komisí existovaly zápisy, ale ty nikde v archivu nebudou, to bude zničené. Každá výběrová komise musela napsat posudek. Čist zápis z výjezdovky, co tam napsali o některých filmech, by bylo opravdu zajímavé. A u kinové výběrovky byl vždycky člověk z televize, takže tady [na Kavčích horách] možná něco bude.

Jinak v Převzatých pořadech, kde jsem pracoval, tam existuje kartotéka, kde jsou všechny filmy od 60. let a v těch kartách jsou poznámky, například „Pozor, střih!“ To pro nás, kdo jsme tam pracovali, znamenalo, že to máme zkontrolovat, poněvadž se tam možná střihalo, ale nikdy jsme nevěděli, jestli ten střih byl provedený nebo ne.

VM: Z mé analýzy vyplývá, že v 70. letech se dabovalo přibližně dvakrát více filmů než v letech 60. Má to nějaký důvod? Technický, ideologický?

MM: To byla spíš viditelná snaha přiblížit se divákovi. Když divák moc poslouchá tu angličtinu, ono to taky není dobře. Oni se tehdy snažili ty lidi uzavřít do ulity a i tohle byl způsob, jak na to. Já bych v tom nic jiného neviděl.

VM: Říkala jsem si, že by se třeba mohla změnit i technologie dabingu. Že by třeba bylo v 70. letech jednodušší dabovat než v letech 60.

MM: O tom nevím, že by se nějak výrazně změnila technologie dabingu. Samozřejmě posun v technice tam byl, ale k zásadní změně došlo až v 90. letech.

VM: Z mého výzkumu dále vyplývá, že se poměrově dabovalo více filmů z východního bloku než filmů ze západu. Má to nějaký důvod? Technický, ideologický?

MM: Aby se zvýšila jejich návštěvnost. Některé filmy z východu také nebyly špatné, třeba se nadaboval *Podzimní maraton*, což je rok 1978/79. Nebo *Moskva slzám nevěří*

byl tehdy populární sovětský film, dokonce dostal Oscara za nejlepší zahraniční film. Takže to byla snaha o zvýšení návštěvnosti.

VM: Mám pro Vás poslední otázku. Už jste mi odpověděl na otázku, jestli se zveřejňovalo jméno překladatele. Ale existovali i v dabingu tzv. „pokrývači“ (tedy pokud dabingovou listinu přeložil někdo, koho režim neschvaloval, „pokryl“ jej svým jménem někdo jiný)?

MM: Slyšel jsem, že byly takové případy. Já si pamatuji, že když jsem pracoval ve Filmexportu, tak v 70. letech byl takovým nejlepším simultánním tlumočnickem filmů Petr Pujman. Ten bohužel zemřel asi dva měsíce před revolucí. Byl to skvělý člověk, který uměl asi pět jazyků. A já jsem ho třeba zažil tlumočit *Kmotra*, kde je sicilština a všechno přetlumočil. On si teda někdy strašně vymýšlel, to je pravda, ale nikdo neměl nárok [o jeho překladu pochybovat]. Byl to syn Marie Pujmanové a nevím, co v roce 1968 provedl, já jsem se ho na to nikdy neptal, ale prostě nesměl [publikovat] a živil se jako tlumočnick na těchto projekcích. A byl schopný [tlumočit] opravdu třeba i z ruštiny do angličtiny, kombinovat ty jazyky.

VM: Takže dabing bylo prostředí, kam se mohli uchýlit lidé, kteří třeba už nemohli pracovat jinde, ale tady ano, protože jejich jméno nebylo nikde zveřejněné?

MM: Ano. Jsem si téměř jistý, že tam bylo víc autorů, kteří byli na indexu a tímhle způsobem se uplatnili. Někdy se v 70. a 80. letech v televizi odstraňovala jména. Stříhaly se titulky, poněvadž třeba Tríska emigroval a podobně.

VM: Děkuji. Máte ještě něco, co byste chtěl dodat?

MM: Nic mě nenapadá. Spíš se Vám pokusím sehnat kontakt na Václava Březinu, poněvadž ten byl členem výběrové komise a podílel se na zpracování filmu. Já když jsem tam přišel tak on už tam asi 3-4 roky, asi od roku 1972. A druhým člověkem, který tam pracoval, ale ten dělal titulky, byl doktor Jan Foll. Jeho otec navrhoval filmové plakáty a objevil se i ve větších rolích v některých českých filmech.

VM: Moc Vám děkuji, budu ráda.

## **Příloha č. 2 – rozhovor s Martinem Boudou**

VM: Probíhala v 70. letech cenzurní kontrola dabingu? A pokud ano, v jaké fázi procesu dabingu a jakým způsobem?

MB: O nákupu filmu rozhodovala komise, která zvažovala, jestli film koupit nebo ne. Většinou kontrola probíhala ještě před koupí filmu. Když se rozhodla film koupit, tak už většinou došlo k výrobě dabingu. Vyrobený dabing se pokaždé musel schválit, jestli se

pustí do vysílání nebo ne. Často se jim [výběrové komisi] některé pasáže zdály nevhodné, takže se pak rozhodovalo o střihu a někdy dokonce zakázali už hotový film i s dabingem. Přestože byl tedy ten film vyrobený a dochoval se, tak se nikdy nevysílal. Takových případů tady máme taky několik.

VM: Jaké filmy to například jsou?

MB: Například film *Anatomie vraždy*, což je americký film z roku asi 1959, kde se jim zdálo, že téma znásilnění není vhodné. Nejdřív rozhodli o několika střizích, vystříhly se určité pasáže, chyběly asi 3 nebo 4 minuty, ale pak proběhla další schvalovačka, a zase jim to přišlo nevhodné, a tak se film prostě úplně zastavil a nešel vůbec do vysílání.

VM: Takže hotový dabing už se nepředělával? A pokud tam některé pasáže nevyhovovaly, tak se tedy spíše stříhaly?

MB: Ano, ta pasáž se spíš vystříhla. Ale někdy se vystříhla už před výrobou dabingu. Vystříhla se celá dějová sekvence a dabing pak pro ni vůbec nevznikl. Záleželo to, jak kdy.

Olga Walló, která režírovala například právě tu *Anatomii vraždy*, mi vyprávěla, že se i měnilo vyznění dialogů. Například ve scéně, kde [postava] mávala kalhotkami, bylo v dabingu, že je to šátek. A takové věci se tam děly.

Ale takový nejkřiklavější příklad střihu byl ve filmu *Útok lehké kavalerie*, britský film, ze kterého zbylo v podstatě jen torzo. [V originále] ten film měl dvě hodiny a jeho schvalovateli zřejmě vadily násilné scény, protože to byl válečný film. A tak se stříhalo a stříhalo, až s něj zůstalo něco málo přes hodinu. Vystříhla se téměř polovina filmu. Nevím, jestli se ten film nakonec vysílal nebo ne, ale bohužel se nedochoval. A o tom právě paní Walló také mluvila, že to byl takový extrém.

VM: Jaká byla v daném období kritéria pro koupi filmu ze zahraničí? Co vyhovovalo nebo naopak nevyhovovalo?

MB: O koupi filmu rozhodovala hlavně země původu. V nějakém dokumentu tady ve spisovém archivu jsem četl, že asi 75 nebo 80 % produkce se kupovalo z východního bloku a zbytek byly země západní. A když se kupoval západní film, například americký, tak se dost přihlíželo ke kritériu, jestli je ve filmu kritika západní společnosti, sociální nebo politická. Takže se kupovaly filmy typu *Brubaker* s Redfordem, kde je kritika vězeňského systému. Nebo *Všichni prezidentovi muži*, aféra Watergate, prostě hodně takové kritické filmy se kupovaly. Ale taky hodně francouzských, Costa-Gavras a tak.

Ale ke konci 80. let už se přihlíželo k jiným věcem. Hlavně do kin se kupovaly takové ty blockbustery, *Indiana Jones* a tak. Takže se už vážně přihlíželo k diváckému aspektu, ale ta kritická část byla důležitá. Hlavně v televizi, tam víc než v těch kinech.

VM: Která témata vadila? Co se nejčastěji stříhalo?

MB: Určitě byly žánry, které [komunisté] moc ukazovat nechtěli. Byly to třeba akční filmy, takové to přehnané násilí. Hlavně v televizi, ale v kinech to taky moc nešlo. Pak různé sci-fi horory, to jim prostě vadilo. Prostě takové ty z jejich pohledu dekadentní žánry. Takže se sem dostalo občas něco, například *Vetřelec* do kin, ale to byly spíš výjimky.

VM: *Vetřelec* se tedy nedostal do televize?

MB: To ne, to už bylo moc. Jak říkám, do kin prošlo leccos, co by v televizi prostě nešlo.

VM: A čím to bylo?

MB: Televize totiž měla mnohem větší dosah. Tu měl doma každý a tam se tedy mnohem víc selektovalo, co se pustí a co ne. Jinak je zajímavé, že jinak probíhala cenzura do kin a jinak do televize. Například film *Rozsudek* s Paulem Newmanem, který má kinodabing, běžel v kinech s pasážemi, které později v televizi vystříhli. Takže oni [komunisté] považovali tu televizi za mnohem důležitější médium a dávali na ni větší pozor.

VM: Byl nějaký rozdíl mezi 60. a 70. léty co se týče cenzurovaných témat nebo systému cenzury?

MB: Normalizace určitě byla přísnější. Třeba nevím, jestli by sem v 70. letech pustili *Dvanáct rozhněvaných mužů* s Voskovcem. To byl rok 1963 myslím, tam už nějaké to uvolnění bylo, ale ta sedmdesátá léta byla mnohem tužší.

VM: Ale v 70. letech zase nebyla předběžná cenzura, je to tak? Alespoň v literatuře to bylo tak, že v 60. letech nesmělo projít nic bez kontroly HSTD, ale v 70. letech za vydaná díla zodpovídali šéfredaktoři daných vydavatelství. Bylo to tak i u filmů?

MB: Tady to procházelo kontrolou. Byly tu komise, které schvalovaly dílo do vysílání. Takže to bylo asi trochu jiné než u tištěných médií. Alespoň si to myslím, nemám s tím zkušenost.

VM: Spíš mám na mysli, jestli film procházel vnitřní kontrolou Československé televize, nebo jestli jej kontroloval cenzurní orgán.

MB: Myslím si, že to probíhalo v rámci televize. Ale i tady byly kádry, které to monitorovaly.

VM: Víte o případu, že by nevyhovující dabing prošel do televize? A pokud ano, jaké to mělo následky?

MB: Tak takový případ si nevybavuji. Víím, že jsem se divil, že v jednom filmu něco prošlo, ale už nevím, co se pak dělo. Ten film už se pak nevysílal. Byl to britský film, *Smích z ráje*, z 50. let. Má i remake ze 70. let. A tam je jeden dialog, který mě vyloženě překvapil. Jeho dabing byl z roku 1970, takže možná v té době ještě něco uniklo. Vysílalo se to myslím také v tom roce 1970.

VM: A o čem byl ten dialog?

MB: Bylo to něco v tom smyslu, že se baví dvě postavy o třetí postavě a jedna se ptá té druhé: „Kde je ten tvůj bratr? Myslel jsem, že je ve vězení.“ A ta druhá postava na to odpoví: „Ne ne, oni ho poslali do východního Berlína.“ A první postava na to: „No tak to je skoro to samé, ne?“ Fakt to tam je a není to vystřižené, takže se to muselo vysílat v téhle podobě. Je to skvělý film, ale od té doby se vůbec nevysílal, ani dneska, přestože se dabing dochoval.

VM: Zajímám se také o překlad o dabing. Už víím, že nejdříve vznikl překlad a ten se později upravoval tzv. „na pusu“. Zveřejňovala se ale jména překladatelů?

MB: Jak u koho. Ve filmovém dabingu překlad brali jako technikálii, takže překladatele vůbec neuváděli v titulcích. A v televizním dabingu se překladatel uváděl asi od konce 70. let. Ne úplně pravidelně, ale v 80. letech už byl v titulcích běžně.

VM: Také se zajímám o autocenzuru, byla u překladatelů pro dabing patrná? Nebo spíše u úpravců?

MB: To nedokážu posoudit. Nevím, v jaké fázi se dialogy takto upravovaly, ale myslím si, že ti překladatelé měli zkušenosti a věděli, co [by neprošlo]. Ale za text měl zase větší odpovědnost úpravce.

VM: Moje diplomová práce je založená na hypotéze, že v dabingu by mělo být jednodušší zakrýt cenzuru, protože divák neslyší originál. Víte o nějakém filmu, u kterého byl použit dabing právě proto, aby se zakryl cenzurní zásah?

MB: Napadá mě třeba příklad ze slovenského dabingu. Britský film *Dempsey a Makepeaceová*, bylo to něco jako *Profesionálové*, kteří se vysílali potom. Byla to kriminálka, která myslím běžela i v roce 1989 a jedním z případů bylo i pašování drog v krabicích od ruského kaviáru. A tam to přeložili jako iránský kaviár. Ale takových případů je určitě víc. Velmi často to vystříhli, ale někdy se to i přeložilo.

VM: A myslíte si, že kvůli takové drobnosti vybrali dabing?



MB: To rozhodnutí o nadabování se podle mě rozhodovalo podle jiných kritérií. Myslím si, že hrálo roli, jestli to byl divácký film, jestli na to budou chodit davy do kina, nebo jestli to půjde do televize. V televizi bylo v podstatě 98 % filmů dabovaných. Titulky se tam téměř neuváděly. A když už, tak to bylo u sovětských filmů, takové ty jazykové koutky. To většinou byly sovětské nebo bulharské filmy, ale západní ne. Oni nechtěli, aby angličtina byla slyšet, takže se všechno dabovalo.

VM: Takže je možné, že v kinech šel film s titulky, ale v televizi se objevil dabovaný?

MB: Ano, to byl velice častý případ.

VM: Kdo tehdy rozhodoval o způsobu překladu daného zahraničního filmu? Jaké k tomu měl důvody?

MB: Myslím si, že o tom rozhodovala akviziční komise při přijetí filmu do kin, tedy do distribuce na základě kritérií, jako je potenciální návštěvnost. Filmy, které měly velký potenciál, byly dabované. Samozřejmě byly i vyloženě divácké filmy, které dabing neměly. To zase mluví v neprospěch mé teorie. Například *Skleněné peklo*, což je divácký film, běželo s titulky, takže těžko říct, to by chtělo mluvit s někým, kdo se toho účastnil. Možná by věděla Olga Walló.

VM: V cenzurních kartách z 60. let jsem často narážela na filmy s označením *archivní*. Tušíte, co toto označení znamenalo? (Většina takto označených filmů pak nebyla v 60. ani 70. letech uvedena ve *Filmovém přehledu* a tedy ani v kinech.) Například se jednalo o tituly *A hvězdy mlčí*, *Alice Adamsová*, apod.

MB: Je možné, že se nakonec rozhodlo, že se film nekoupí. To by asi bylo snadné zjistit, jestli se ty filmy dostaly do distribuce. Jak se na Váš seznam dívám, tak určitě žádný z těchto filmů nemá dabing. Neslyšel jsem o žádném z těch titulů, že by k němu existoval dabing. A dokonce si myslím, že většina z nich nebyla ani v kinech. Neříkám, že úplně všechno, ale jen jak se tak zběžně dívám.

VM: A jsou to filmy z 60. let nebo starší?

MB: Jsou to vesměs 60. léta, co tady vidím. Ale *Na větrné hůrce*, jestli je to americká verze, tak to bude starší, to jsou 40. léta. Nebo *Leopardí žena* je z 30. let. K tomu se pak dělal dabing v televizi až v 60. letech. To máme tady, ale určitě to nebylo v kinech. Nebo třeba *Most přes řeku Kwai* je z roku 1957 nebo 1956. Z jakého roku, je ta karta?

VM: 1960 a je u ní dokonce dabing.

MB: Ale to žádný dabing nemá.

VM: V kartě píšou „Uvedeno na mezinárodním filmovém festivalu.“ Možná to byl dabing, uvedený jen na tom festivalu.

MB: To si nemyslím, že by se dělal dabing, spíš by to šlo s titulky.

VM: Tak je možné, že je to chyba, protože chyby jsou v cenzurních kartách poměrně časté.

MB: To asi bude chyba, protože k tomuhle filmu dabing nikdy nevznikl, nebo jsem o tom alespoň neslyšel. *Filmový přehled* často ale některé filmy ani neuvádí. Nebo je tam film s titulky, ke kterému ale později vznikl dabing. Takže to také není úplně věrohodný zdroj.

VM: Existuje tedy nějaká jednotná databáze filmů, které se objevily v Československé distribuci?

VM: To ne, v tom je ten *Filmový přehled* asi nejlepší. Nevím, jestli se třeba na Barrandově ještě nevydávaly nějaké ročenky. Ale u zahraničních filmů o ničem nevím. My, jako televize, jsme nic takového nevydávali. My tady máme jenom seznamy filmů, kde se dá najít, co se dělo. Mám tady třeba nějaké zprávy o výrobě dabingu. Ty by asi měly být všechny za daný rok. Mám naskenované složky z 80. let, kde by měly být všechny dabingy, které se vyráběly v televizi, ale jestli Barrandov něco takového dělal, to nevím.

VM: Z mojí analýzy vyplývá, že v 70. letech se dabovalo přibližně dvakrát více filmů než v letech 60. Má to nějaký důvod? Technický, ideologický?

MB: Určitě se počet dabovaných filmů zvyšoval, v 80. letech to bylo ještě víc. Důvodem bylo rozšiřování sítě kin, nebo také televize, protože kina jí chtěla konkurovat, takže to byla snaha přitáhnout více lidí do kin. A na dabované filmy chodili lidé víc než na titulkované.

Rozvoj technologie také hrál roli. Také se objevilo víc dabingových studií, ale primárním důvodem bylo podle mě přitáhnout diváky do kina. I ta televizní technologie se vyvíjela. V televizi se dabovalo od roku 1959 nebo 1960, ale byl to živý dabing. Ten se nezaznamenával a dabéři byli ve studiu, ze kterého se to vysílalo, a mluvili přímo v reálném čase, což byl hrozný stres. A takhle vznikaly dabingy kromě těch, které byly distribuční. To samozřejmě dostala televize pás. Třeba *Dvanáct rozhněvaných mužů* běželo v 60. letech právě z toho pásu s dabingem, ale televize jako taková neuměla dabing zaznamenat. Živě se dabovalo až do roku 1964 a pak se souběžně s tím dabovalo na záznam, zatímco živý dabing do roku 1966 nebo 1967 dobíhal. A pak už byl jen klasický zaznamenávaný dabing. První zaznamenaný televizní dabovaný film byl *Hamlet* s Laurencem Olivierem v roce 1964. Ten se mimochodem dochoval.

VM: Z mého výzkumu dále vyplývá, že se poměrově dabovalo více filmů z východního bloku než filmů ze západu. Má to nějaký důvod? Technický, ideologický? (Je to překvapivé, protože z ideologického hlediska a za předpokladu, že dabing lépe skryje cenzuru, bychom to čekali spíše naopak.)

MB: Tak to mě překvapuje, to bych nečekal. V televizi to bylo všechno dabované. Právě když jsme narazili na nějaký film s titulky, tak to byl spíš sovětský film. Ale v kinech nevím, jaký byl poměr.

VM: Říkám si, že to mohlo mít třeba jazykový důvod, že z ruštiny se bude do češtiny dabovat dobře, protože je to jazyk ze stejné rodiny.

MB: Ruština je ale prý na dabing těžká. Paradoxně, protože je to slovanský jazyk, ale mluvila o tom někdy Olga Walló.

VM: Existovali v dabingu tzv. „pokrývači“ (tedy pokud dabingovou listinu přeložil někdo, koho režim neschvaloval, „pokryl“ jej svým jménem někdo jiný)?

MB: To tady existovalo, ale nebylo to tak, že by za tvůrce byl podepsaný někdo jiný, ale jeho jméno se prostě neobjevilo v titulcích. Třeba Věra Barešová, která byla od roku 1968 v nemilosti. To byla režisérka, ale i překladatelka a úpravkyně dialogů. Kolem roku 1968 se angažovala, takže potom nesměla režirovat v dabingu, ale působila tam dále jako třeba úpravkyně dialogů nebo překladatelka a nebyla uváděná v titulcích. Třeba *Filmový přehled* ji uvádí, ale v titulcích filmu to nebylo.

VM: Děkuji, to byly všechny moje otázky, chtěl byste ještě něco doplnit?

MB: Já bych Vám doporučil dabingforum, jestli ho znáte. Tam je spousta informací i k dějinám dabingu, některé z nich jsem přidával i já. Jinak těch případů, kdy se z filmu něco vystříhlo, je spousta. Třeba *Nebožtíci přejí lásce*.

A ještě mě napadá, že někdy nevadil jen obsah filmu, jakože se v něm o něčem mluvilo, a tak se to vystříhlo, ale někdy se neuvedl celý film, jako například ta *Anatomie vraždy*. A někdy vadil i herec. Takhle se koupily a nadabovaly dva filmy s Yves Montandem, a to *Žít a užít* a *Grand Prix*, a ani jeden z nich v 70. letech nepustila cenzura na obrazovku, protože tam hrál on. Sice se ten film koupil a za těžké peníze se vyrobil dabing, ale potom se nevysílal, protože Montand hrál v *Doznání* a hlavně se vyslovoval proti [okupaci] roku 1968. Byl to sice komunista, ale takový ten špatný, takže vadil a jeho filmy pak nešly na obrazovku. I takové případy se děly. Dabing *Grand Prix* bude mít příští rok premiéru. Byl vyrobený v roce 1977, takže se bude vysílat po 42 letech.

### **Příloha č. 3 – rozhovor s Alešem Danielisem**

VM: Jaká byla v 60. a 70. letech kritéria pro koupi filmu ze zahraničí? Co nevyhovovalo po ideologické stránce? Pamatujete si na nějaký konkrétní případ?

AD: Z výše uvedeného vyplývá i omezená možnost odpovědi na tuto otázku. Vadit však mohlo všechno. Nehrály se Hvězdné války, neuváděly se filmy od společnosti Disney, která naše teritorium blokovala. Někdy mohlo vadit i to, že lidé jsou prostě spokojeni a žijí klidný bohatý život. Nejlepší pozici tedy měly bláznivé komedie bez reálného základu a kriminálky ukazující nejlépe zkorumpovanost policie nebo sílu mafie.

VM: Kdo tehdy rozhodoval o způsobu překladu daného zahraničního filmu? Jaké k tomu měl důvody?

AD: Pokud vím, byl plánován roční objem dabovaných filmů (cca 60), zda bude uváděný film dabován nebo titulován rozhodoval Vedoucí Dramaturg ÚPF, předpokládám, že v koordinaci s SPF, a schvaloval ředitel ÚPF.

VM: Byla u překladatele dabingové listiny patrná autocenzura (překladatel tedy věděl, co odpovídá tehdejší ideologii a při překladu se tím řídil)?

AD: Odvážil bych se na tuto otázku odpovědět Ano, jsem o tom přesvědčen.

VM: Vzpomínáte si, že by byl v některých případech použit dabing k zakrytí cenzurního zásahu?

AD: Vzpomínám si na případu stříhu do dodaného filmu, k tomu skutečně docházelo, na změnu významu scény prostřednictvím dabingu si nevzpomínám. To ale neznamená, že k tomu nikdy nedošlo.

VM: V cenzurních kartách jsem často narazila na film s označením *archivní*. Tušíte, co toto označení znamenalo? (Většina takto označených filmů pak nebyla v 60. ani 70. letech uvedena ve *Filmovém přehledu* a tedy ani v kinech.)

AD: Nelze vyloučit, že kopie filmu byla získána pouze pro účely uložení v ČsFÚ. Rozhodně byly filmy, které byly ve filmovém archivu uloženy, ale nikdy neměly premiéru.

VM: Z mojí analýzy vyplývá, že v 70. letech se dabovalo přibližně dvakrát více filmů než v letech 60. Má to nějaký důvod? Technický, ideologický?

AD: Myslím, že technický ani ideologický důvod nebyl klíčový. Předpokládám, že šlo převážně o ekonomický důvod. FS Barrandov získalo větší finanční prostředky. Argumentovalo se nepochybně oblibou dabovaných filmů u českých diváků. Samozřejmě někde v pozadí mohla být i úvaha o skrytých úpravách filmů, ale rozhodně si myslím, že nebyla hlavním důvodem.

VM: Z mého výzkumu dále vyplývá, že se poměrově dabovalo více filmů z východního bloku než filmů ze západu. Má to nějaký důvod? Technický, ideologický? (Je to překvapivé, protože z ideologického hlediska a za předpokladu, že dabing lépe skryje cenzuru, bychom to čekali spíše naopak.)

AD: Pamatuji se, že bylo nutné i v dabingu dodržovat preferenci socialistické kinematografie. Opětovně jde zejména o zjevnou preferenci diváků. A přece nebudeme dabovat a tím přibližovat divákům kapitalistické filmy a socialistické titulkovat, což diváky odrazuje. Uvědomme si i podstatně slabší jazykovou vybavenost, než je tomu dnes. To byl hlavní důvod, dabing jako způsob cenzury, rozhodně nehrál nijak viditelnou roli.

#### **Příloha č. 4 – rozhovor s Olgou Walló**

VM: Jak v 70. letech ovlivňovala cenzura dabing?

OW: Cenzura ovlivňovala všechno kolem nás a já si kladu otázku, v jaké míře byla opravdu zapříčiněná režimem. Tedy, režimem byla zapříčiněna jistě. Mluvím konkrétně o dramaturgii filmového vysílání, jehož jsem byla zaměstnancem a o němž můžu vypovídat. Moji nadřízení byli dramaturgové, kteří udávali pravidla. A mně je velmi nejasné, jestli opravdu plnili přímé rozkazy někoho nad sebou anebo jestli se strašně báli. Že se strašně báli, to vím. Že se báli až za hranice zdravého rozumu, to vím taky. A že ty výsledky byly naprosto absurdní, to vím taky. Ale to, co celoživotně nevím, je, kolik z toho bylo z jejich vlastního strachu a kolik bylo fungováním systému. Takže potom se tam děly případy, které byly zřetelně absurdní a přitom nikdo neřekl „to je šílenství“. Přičemž ta konotace už nebyla politická.

Příklad: Film *Anatomie vraždy*. Na ten se můžete podívat, protože teď už existuje v plném znění. Ten byl sestříhaný velmi drsně a v textu jsou zřejmé nesmysly. Přičemž to těžko můžeme nazvat politickým. Pak uvedu jiné příklady, které politické jsou, ale tady u té *Anatomie vraždy* to byl podle mě projev paranoie. Ano, existovala směrnice, že se nemá užívat obscénních slov nebo že existují určité zásady mravnosti atd. Také existovala jistá paní ředitelka, jak se jen jmenovala. Davidová byla majitelka strany po roce 1969, ale ta paní ředitelka se jmenovala jinak. A ta se osobně přesvědčovala ve vrátnici, jestli mají zaměstnankyně podprsenku, aby nebyly nemravné. A také existoval zákaz, aby kameramani nechodili v šortkách, že je to obscénní ten pohled na ta nahá kolena. A to nemohlo být politické, to byla otázka vnitřního rozpoložení, to není možné.

Ale zpět k případu *Anatomie vraždy*. Byl to jeden z mých prvních filmů, ne první, ale byl v rané sérii. A zapamatovala jsem si ho proto, že jsem kvůli němu měla velké nepříjemnosti, protože jeho text byl nazván obscénním. Obscénním, tedy nepoužitelně neslušným, bylo to, že se jednalo o vraždu a že corpus delicti, který byl předložený před soudem, byly dámské kalhotky. Jenom tento fakt – dámské kalhotky. A takže se to ve filmu nemohlo objevit, ale zase když tam nemáte corpus delicti, tak to je špatné. Takže se dotyčná dramaturgyně dostavila do ateliéru a já jsem říkala hercům: „Prosím Vás, dvořte se jí a berte ji vážně, protože je mimo realitu.“ A oni mně to nevěřili. Ale ona jim pak vysvětlovala, že se nedá použít slovo kanape, protože to budí sexuální představy. A už vůbec se nedalo použít slovo podprsenka, takže my jsme místo toho říkali slovo rukavice. Rukavice se mohly. Takže to celé získalo velmi absurdní zabarvení. Ale horší bylo, že tam tehdy jednu z velkých rolí hrál Ota Brousek, což byl otec dnes známého Otakara Brouska. Jeho otec byl velmi ctihodný pán, dabér a letitý herec na Vinohradech. A také recitátor těžkých textů. V žádném případě to nebyla osoba oplzlá. A ten se pokusil s ní zaplést dialog a narazili na definici slova *frigidní*, které se užívalo v textu, a ona se domnívala, že je neslušné. A on se jí velmi hezky a vzdělaně pokusil vysvětlit, co to znamená. Ale ona žila v představě, že to naopak znamená něco jako nymfomanie. A to se jednalo o osobu vysokoškolsky vzdělanou. Ona se nakonec rozhněvala a odešla a druhý den bylo zastaveno natáčení a já jsem byla zavolaná do televize. Ve vrátnici mi bylo sděleno, že tam mám zakázaný vstup. Každopádně jsem se ale dostala dál a shodou okolností jsem v té době dostala vyznamenání za *Sedmnáct zastavení jara*, takže ty sankce byly odvolány, ale pocit, že jsem v blázinci, byl velmi intenzivní a myslím si, že odpovídal realitě. V 70. letech lidé, kteří nebyli propuštěni v roce 1969, se buď strašně báli, nebo už byli navázaní na tajné služby. Byla to velmi nepřírozená situace. My jsme tam potom přišli jako noví a rozkukávali jsme se. Velice se tam pilo. Od té doby nenávidím vodu. Od desáté hodiny dál se pila vodka s džusem. Já jsem to nikdy nepila, ale všichni okolo ano a opravdu to nebylo příjemné. Potom si na to všichni nějak zvykli. Ale nevím, mluvím za sebe, co jsem špatně viděla kolem sebe. Každopádně ale ta *Anatomie vraždy* se hodně vystříhala a tu verzi, kde jsou díry v dialogu, si teď můžete stáhnout a uvidíte, jak je to absurdní. A přitom tam nikdo neřekl: „Tahle paní blázní.“ Protože co kdyby na tom něco bylo. Pak byla jiná její kolegyně, která se velmi bála. To byla paní Pokojová, už je po smrti, která mě po roce 1989 strašně prosila, abych jí ochránila před bílým terorem. Ale tady žádný bílý teror

nebyl. Lidé z nějakého důvodu žili v přehnaném strachu. A přitom bylo takové to pomrkávání, že je to vše jen hra, ale do toho byl strašný strach.

Například existoval film, který se myslím jmenoval *Studna*<sup>43</sup>. Byl to příběh z amerického jihu a bylo to zpracování události v konkrétním městě. Možná Jacksonville<sup>44</sup>, ale nevím, to si nepamatuju. Ale zápletka spočívala v tom, že holčička jedné barvy pleti spadla do studny. Nepamatuju si, jestli to byla černoška nebo běloška. Tu holčičku nemohli najít, načež se rozšířila masová hysterie, že příslušníci té druhé rasy ji unesli. Výsledkem pak bylo obrovské černé povstání, praly se asi tři tisíce lidí, byli tam mrtví atd. Přitom k žádnému únosu nedošlo, jen se ztratila holčička a čistou náhodou se za tři dny našla. Byla ještě živá a z té studny ji složitě vytahovali. Ale poměry ve městě byly naprosto rozvrácené. Byl to zajímavý film. A zajímavé na tom bylo, že ti [demonstrující] černí nebyli v právu, ale ta situace se zjitřila tou událostí. Je možné, že to bylo trochu jinak, ale já si to pamatuji takhle. Verdikt ale každopádně zněl, že není vhodné ukazovat, že by utlačovaný černošský lid nebyl v právu, a tak se všechny nepokoje z filmu vystříhaly. Jenže ten film byl právě o nich, bylo to dokumentární zpracování té události. Takže z toho nakonec zbyl takový zajímavý film, ve kterém byla holčička, která se ztratila, pak ji našli a pak ji vytahovali ze studny a měli radost, že ji našli.

Ale ty cenzurní zásahy se neděly dabingem, spíš docházelo ke střihovým úpravám. Do kopií filmů se strašlivě stříhalo. Což je dnes, po roce 1989, nemyslitelné, protože to je prostě porušení práv. Ale tehdy televize opravdu velmi neomaleně stříhala do kopií. Další můj takový úplně zničený film byl *Útok lehké kavalerie*, což také naprosto není politické téma, ale hlavního hrdinu daboval Tříška, který čtrnáct dní potom emigroval. A nikoho nenapadlo, že by se to dalo předabovat, když už byl jeho hlas takový průšvih, a tak místo toho celou hlavní postavu vystříhali, což bylo dost obtížné. Takže z toho krásného filmu, který měl asi 127 minut, zbyl takový zvláštní 59minutový sestřih, který nedával smysl. To dělali konkrétní lidé a člověk neví, jestli to dělali v záchvatu paranoie. Je to možné. Anebo si prostě dělali opravdu divokou legraci. Upřímně to vážně nevím. Sama jsem tehdy byla ve stavu hluboké deprese a špatně jsem komunikovala s okolím, proto mluvím o dojmech. Nikdy jsem se na to nikoho nezeptala.

---

<sup>43</sup> Britský film z roku 1951 s názvem *The Well* (studna) byl do češtiny přeložený jako *Osudné odpoledne*

<sup>44</sup> Marysville

V roce 1989 jsem zažila jiný šok, protože jsem zjistila, že osoby, které jsem pokládala za naprosto nejrozumnější a které jsem měla ráda, nabyly svého vnitřního klidu tím, že byly podepsané a spolupracovaly. A pro mě je tohle všechno hodně složité. My jsme se v tom sklepe snažili pracovat co nejlíp, ale měli jsme pocit, že posloucháme něco velmi ponižujícího a praštěného. Ale já si nemůžu stěžovat, já jsem tam byla dobrovolně a mohla jsem dělat kteroukoliv jinou práci, třeba mést ulice. Nebo jsem tam vůbec neměla být. Takže já nejsem obětí, ale chybí tam zdravý rozum.

Nebo jiný případ. Vždycky k nám přišly takové směrnice. V lednu, kdy se upálil Palach, se třeba nesměl objevit žádný oheň, žádný táboráček. To se řešilo tím, že se ty věci [v daném období] nepromítaly. Ale potom zase přišla devíza, že se nesmí objevit kostel s křížem. Pamatuju si na detektivu, u které jsme seděli s mým kolegou Borisem Adamcem a celou noc jsme ji stříhali. Hrozně jsme se styděli a připadali jsme si jako blázni, protože to stříhání bylo dost rafinované. Byla tam hlavní hrdinka, která měla plnější poprsí. Byla to hezká ženská, která měla hluboký výstřih, a velmi sugestivně vypovídala před soudem, přičemž na krku měla řetízek s křížkem. A jak se před tím mikrofonem pošukávala, tak ten křížek někdy zapadl mezi ňadra, někdy povyskočil. A ta kamera to schválně zachycovala, bylo to na tom výtvarně stavěné. Takže bylo nutné vystříhat ta okna (to se stříhalo po oknech), kde ten křížek je patrný jako křížek. Byla to dosti [náročná] práce. A já jsem měla pocit pekla podle Woodyho Allena, že jsme se zbláznili všichni. To je můj hlavní pocit. Pravidla byla sice nesmyslná, ale byla daná. Padesátá léta se v sedmdesátých letech nikdy nezavedla. My jsme se jich báli. A místo toho vzniklo cosi absurdního. Já jsem si k té době nikdy nevytvořila vztah a ti lidé, kteří jsou už většinou nebožtíci, se mi strašně ošklivili. Nikdy jsem s nimi nemluvila, i když jsem s nimi 30 let pracovala. Nenastalo tam souznění, ale bylo to vzájemné, já jsem se jim určitě také ošklivila, protože jsem je nebrala... Ale byli jsme všichni na jedné lodi.

Ale nepamatuju si, že by samotným dabingem docházelo k výraznému pokřivení. Jistě, docházelo k umravňení, ale dodnes se nemluví tak drsným jazykem. Ale někdy ten sbor starých panen, které tam byly dramaturgyněmi, byl velmi rozkošný, protože třeba když jsme dělali Shakespeara, tak některé pasáže nebo žerty Shakespeara jsou velmi drsné. Ale mělo to být opravdu věrné, opravdu tak, jak to dělali v divadle Globe. A docházelo k takovým věcem, jako třeba že se sešel dramaturgický sbor a hlasoval, jestli je prostější slovo *kunda* nebo *píča*. Já jsem u toho nebyla, ale písemně jsem dostala napsané, co odhlasovali. A pak jsme v blázinci, nebo nejsme? Já mám pocit, že ano.



Takže některé věci se umravňovaly, ale já nemůžu věřit, že to dělal Ústřední výbor. Já si spíš myslím, že to byly takové divné, paranoidní řiťolezecké závody.

To byl tedy problém se Shakespearem, ale v samotném textu těch zásahů bylo málo. Průšvih byl v tom, že nectili celek kopie jako takový. A pak se také stříhali z titulků lidé, kteří se mezitím nějak provinili. Jinak vy jste se mě ptala na pokrývačský dabing, jestli lidé překládali. No to víte, že překládali.

VM: Překládali ti, co jinak nesměli překládat, je to tak?

OW: Ano. Také hráli lidé, kteří nesměli hrát, pod jinými jmény. Tehdy existoval takový seznam herců, kteří museli být obsazeni do každého filmu. To byli členové nového svazu. Nevím, kolik jich bylo, byl to takový dlouhý seznam. A z nich nevím kolik procent muselo být v každém filmu. Ale už tam nebylo řečeno, co mají hrát. Takže ty role nebyly velké. Například paní Švorcová, pokud si to dobře pamatuji, dostala úlohu učitelky, která třikrát po sobě počítala do sedmi. A soudruh Šavrda, s tím byl trochu problém, protože vzdor svému jménu neměl úplně čisté všechny hlásky. A dostal roli „Čtvrté patro, prosím.“ Pamatuju si, že se na tom dosti dlouho pracovalo. A nakonec tam zahrál větu „Jděte do pátého poschodí.“ V komentářích často velmi dlouho pracovali lidé, kteří nesměli pracovat. To nějak unikalo pozornosti.

Jinak tento durh cenzury existoval i v 90. letech. Například Eva Spoustová, která u mě hrála Julii, tak potom nemohla být obsazována, protože hrála také v tom prvním seriálu, na který se všichni koukali, v *Dallasu* myslím. A protože se soudružky [zmíněné dramaturgyně] na všechno dívaly, tak měly pocit, že je příliš známá a že už nemůže hrát nic jiného, takže prostě měla zákaz. Ale ona měla manžela Málka, takže vesele hrála jako Málková, nikoli pod svým jménem Spoustová, a tu už mnoho let žádné z těchto „odbornic“ nevadilo. Tím neříkám, že cenzura neexistovala. Cenzura byla ošklivá, ale směr té šaškárny byl velmi lidský. Já jsem pořád chtěla odejít, ale potom jsem tam z různých důvodů zůstávala a měla jsem pocit, že ta čest je v práci, když je ta práce řemeslně udělaná, ale teď už si to nemyslím. Nikdo opravdu šťastný nebyl, ta atmosféra nebyla hezká. Ta paní, o které mluvím nejošklivěji, tak její bratr byl ředitelem druhého programu a posléze emigroval. A ona se tak strašně bála, že přijde o to místo, na kterém byla tak hrozně pilná a na kterém lpěla. Byla to učitelská duše, neustále pletla a překládala. A dělala to řemeslně dobře, to bylo všechno v pořádku, ale tak na tom lpěla a tak strašně se bála, že odkládala zdravý rozum za hlavu.

My jsme všichni dělali šaškárny. Já jsem jednou byla pověřená vedením stranické schůze té naší buňky. Také to nebylo hezké, že jsem byla ve straně, ale bylo to velmi

jednoduché, jeden vedle druhého jsme byli ve straně a bylo to takové legrační, ale nebylo to moc příjemné. A já jsem pak byla volaná na ústřední celotelevizní výbor, že jak vysvětlím, že říkám „ve jménu Božím, soudruzi, zahajuji schůzi [...] skupiny“ a že to nemám dělat. Tak já jsem tam udělala takovou scénku, jak jsem celkově pomatená, a odcházela jsem se slovy „pomáhej mi pánbůh, soudruzi“. A bylo to v pořádku zase.

VM: Zajímalo by mě, jestli někdy do televize prošel dabing, který nebyl úplně vyhovující. Co se stalo potom?

OW: To se nestalo. To bylo zpracovávané složitou cestou. Ten film se vybíral na nějaké komisi. Já jsem byla na výběr poslána jen jednou a pak mi řekli, že jsem to všechno udělala špatně, ale že to roztrhají a zapomenou na to. A pak už jsem nebyla. Ale ti lidé byli prověřeni a věděli, co vybrat. Takže ta cenzura začínala už tam. Potom to dostal dramaturg k zpracování. Potom se ty texty znova četly a procházely a potom byla předavačka. Tam celkem nebylo možné, aby se ty chyby dostaly do hotového díla. Nebyla situace, že bylo něco promítáno a bylo řečeno, že je to špatné. To se stát nemohlo, bylo to opravdu ohlídané.

My jsme všichni věděli, co se smí a co ne. My jsme všichni prožili 50. léta, byť jako děti. A teď to mělo být zase tak, takže jsme to všechno uměli. Také si všichni říkali jménem, aby si neříkali *soudruhu*. Jak jsi někoho potkal, už to byl Mirek. To je všechno ošklivé. Ale zase, abychom si moc nestýskali, ten rys šaškárny, který v tom byl, ten je mnohem lepší než ta verze, kterou dělali Rusové, a kde opravdu tekla krev. Ale neskonale. Protože když teď člověk čte o procesech a podobných věcech, tak si říká, jak všechny tyhle směšné, absurdní a pokroucené věci jsou vlastně švejkovsky roztomilé. Já teď překládám knihu *Stalin a vědci* a to je opravdu velký drasťák. Bylo to mezi chytrými lidmi a jsou to všechno neskonale drastičtější příběhy.

VM: V rámci své diplomové práce analyzuji i dabing konkrétních filmů. Jedním z nich je britský film *Komik* z roku 1960.

To myslím dělala Blanka Nováková. Já jsem u *Komika* byla, právě jsem přišla do televize, když se to řešilo. V roce 1968 bylo opravdu obrovské uvolnění a nakoupila se veliká spousta moc krásných věcí [filmů]. *Komik* v tom počtu. Třeba koncepce druhého programu s režijními bloky, to bylo všechno hodně dobré. Ale ti lidé byli všichni odejiti a bylo to zlikvidované, ale ty filmy tam zůstaly. Filmy, které se nakoupily v roce 1968, přicházely na zpracování v roce 1970 nebo 1971. A tam vznikaly problémy. Tam byly problémy s Wajdou. Třeba já jsem měla problém s Renoirem. Byl to jeden z Renoirových pozdních filmů a byl moc hezký. Má takový nenápadný název. Je to

taková precizně udělaná hořká komedie. Je to pořád legrace, legrace, ale pak je tam někdo mrtvý. A je to brilantní práce ale naprosto apolitická. Oni si nebyli jistí, co s tím můžou dělat, a tak řekli, že to nebudou vysílat, že je to buržoazní atd. Ale já jsem říkala, že je to blbost, že je to Renoir z roku 1937. Šéfredaktor Marvan mně potom pozval, že si to spolu pustíme, a on se u toho srdečně smál. A pak mi říkal: „Olinko, přece vidíš, že se u toho bavím i já, to přece nemůžeme pustit.“ A neběželo to. A to byl problém s filmy, které byly nakoupené v roce 1968. Ale později, od roku 1970 dál, byli všichni v lati a věděli, co budou kupovat, že tyhle problémy prakticky nenastaly. Takže to byl *Komik*. Ten byl koupený i dělaný mnohem dřív. Ten byl hotový v roce 1970, ale mezitím se děly [změny], postupné, ten cyklus je dlouhý.

VM: Druhým filmem, který budu analyzovat, je *Dvanáct rozhněvaných mužů*. Na tento film mám tip, že tam jsou také nějaké cenzurní zásahy.

OW: To dělalo kino, to nevím. Ale tam si o to říkali. Tam jsou taková ta povídání o svobodě a tak. To si dovedu představit. Ale je škoda, že se nepodíváte na tu *Anatomii vraždy*. Já ji mám na DVD, právě Martin Bouda mi jí objevil. Je to moje velmi trapná práce, protože já jsem tehdy neuměla moc anglicky a jsou tam chyby ode mě, ale hlavně jak tam byly různé kusy vystříhané a cenzurované, tak to dohromady dává velmi málo smyslu.

V těch 70. letech nebyla diktatura politická ve smyslu 50. let. Tam se najednou našimi nadřízenými stali absolutní blbci, protože nikdo jiný by do toho nešel. A rysy té absurdity byly extrémní, to je něco úplně jiného. Ale my moc plakat nesmíme. Tady sice tekly kariéry a charaktery, ale krve teklo málo. Hrdinové jsme nebyli. Sama na sebe opravdu pyšná nejsem. Ale na svoji práci ano. Měla jsem tu nebýt, ale to už je moje věc. Každý měl jednu věc, kdy se zachoval jako idiot.

VM: Jaký jste pocítila rozdíl mezi 60. a 70. lety?

OW: Já jsem ročník 1948 a do televize jsem přišla v roce 1970 na Silvestra, tuším. Takže jsem nezažila rok 1968 v televizi. Já ho znám jen z vyprávění. Já jsem přišla ve vlně, kdy braly celé ročníky na vyprázdněná místa. A každý se mohl stát kýmkoli a všichni se přede všemi styděli. Někteří tu kariéru udělali a někteří odešli do sklepa (do dabingu). Ale o 60. letech nemůžu říct nic.

Také jste mi položila otázku, proč se v 60. letech dělalo mnohem méně dabingu než v letech 70. To je jednoduché. Protože v televizi se v 70. letech dabing teprve rozjížděl. Myslím tím technicky. Dělaly se živé dabingy a ještě v prvních letech, kdy jsem tam byla, tak se obtížnější filmy předávali Barrandovu, protože [v televizi] ještě neměli

takové to profesionální sebevědomí. A potom se to tam rozjelo ve velkém. Takže to je čistě technická otázka.

Televize na to šla trochu jinak tím živým dabingem a filmový dabing se vyznačoval tím, že ty technologie byly stejné, ale byl vždy mnohem lépe placený, šlo do něj mnohem víc peněz a byly tam vždy takové měkčí normy. Ale zase to byl absurdní rozdíl. Bylo to jen tradicí. Televize byla ta „mladší sestra“ a parta lidí, která neuspěla ve filmu, musela vybudovat zase něco jiného. Jsou to velmi zajímavé příběhy, takové ty „vnitroblokové“. Na tom politickém režimu bylo strašné, že když se pan Dvořák pohádal s panem Novákem, tak mu nemohl říct, že je blbec, a jít pracovat s panem Maškem. Jinak je to pořád stejné, je to o práci, ale ty cestičky byly strašně zúžené.

VM: Ještě bych se ráda zeptala, jestli jste měla hlas v tom, že se nějaký film přijme nebo ne? Myslím třeba z uměleckého hlediska.

OW: Ne, to jsem vůbec neměla. Když mě přijali, tak mě jednou poslali do Maďarska na výběr a já jsem tam něco doporučila a něco ne a oni si mě pak zavolali a řekli mi: „No víš, Olinko, nebudeme o tom mluvit.“ A hodili to do koše. A opravdu mi věřte, že jsem na to měla jiný názor. Ale ani bych v tom mít názor nechtěla. Ty výběrovky asi nebyla snadná práce a na to je dobré se ptát někoho jiného. Já jsem tohle ani nechtěla. Já jsem v televizi chtěla trefit jen na záchod a do bifé.

VM: Zmínila jste, že jste všichni věděli, co v režimu projde, a co ne. Zajímalo by mě, jestli na to existovaly nějaké seznamy.

OW: Seznamy na tohle nebyly. Na herce seznamy byly, ale na tohle ne. To už nedošlo až k nám. Ten film, když byl přijatý, tak už prošel nějakým sítem. K nám se nedostalo, že něco nesmíme říkat. Někdy, třeba u té *Studny* a u toho, co jsem jmenovala, tak to byl případ, kdy ty pokyny došly. Ale vidíte, že si to pamatuju a je to pro mě něco mimořádného. Jinak výběr se prováděl někde jinde. Nebo aspoň to je můj pocit.

Vzpomínám si na takový zásah. Ale všechno to bylo za hranicí absurdity. Bylo to ve velmi klasickém filmu. Byla tam věta: „V Curychu je pro staré lidi ráj.“ A tato věta se stříhala z hotového filmu. Jistě chápete, že mohla rozvracet společnost. Ten hrdina se stěhoval do Švýcarska a přitom pronesl tuto větu. To vždy bylo mimo mojí schopnost chápání.

VM: Tušíte, kdo a jakým způsobem rozhodoval o tom, jestli se film bude titulkovat nebo dabovat?

OW: O tom rozhodovali dramaturgové. Bylo to z hlediska sledovanosti. Co bylo s větší sledovaností, tak se to dabovalo, a co platilo za takové nebezpečně umělecké nebo

minoritní, tak se titulkovalo. Z toho hlediska posuzovali leccos. To je docela zajímavá historie, jak se zacházelo s kompletním Shakespearem *The Complete Works of Shakespeare*. To je naprosto zajímavá historie, také by vydala na práci a já se jí marně snažím nějak udat. A nejsem sama. Tam se přihodily různé věci, co se titulkovalo a s čím se jak zacházelo. Ale tohle já nevím. Dramaturgové byli ti bohové. Ti to věděli a ti to vědí. Já jsem to nevěděla. My jsme se ten systém snažili v 90. letech změnit, ale neuspěli jsme, je to pořád tak.

VM: Myslíte si, že se někdy stalo, že se použil dabing právě proto, aby se zakryla cenzura?

OW: Lidí, kteří opravdu uměli [cizí jazyk] tak, aby [rozuměli filmu, moc nebylo]. V 70. letech tu byli čtyři anglisté. Pro Vás je samozřejmé umět anglicky, pro naši generaci bylo samozřejmé umět rusky. Já jsem se učila rusky 11 let a mám z ní několik zkoušek. Mluvím rusky a překládala jsem z ruštiny, ale dialogům ve filmu nerozumím. Takže to nebezpečí, že by se nějaká informace profiltrovala přes titulky, mi připadá velmi abstraktní. Nehledě na to, že když dnes řekneme film, tak je anglický, ale tehdy ta škála byla mnohem pestřejší.

VM: Hypotézou mojí práce je, že v dabingu by mělo být jednodušší cenzuru zakrýt, protože divák neslyší originál. Ale zároveň už jsem se dozvěděla, že tehdy jazyková vybavenost nebyla taková, jako dnes.

OW: Anglicky opravdu uměl velmi málokdo. Myslím si, že ta hypotéza je velmi teoretická. Bylo by to teoreticky možné, ale aby se dabingem posunul význam věci úplně, to se asi nedělo. Byla by to nesmírná námaha a nestávalo se to. Nedovedu si to vybavit. V těch *Dvanácti rozhněvaných mužích*, to mě bude zajímat, na co přijdete, tam asi něco bude. Stříhání bylo naprosto jasné a potom bylo nutné navázat větu, aby dávala smysl. Ale že by se v textu celá věc posunovala, to nevím. Jestli to někdo dělal, je to možné, ale já znám jenom svoji práci a v té si to nepamatuji.

VM: Pan Málek mi třeba vyprávěl o filmu, kde byly písně s náboženskou tematikou, které se v dabingu zaměnily za obyčejné lidovky.

OW: To je možné, nikdy jsem to nedělala, ale je to stejné, jako se stříhal ten křížek. Existovala kdysi snaha, aby se neužívalo *ježišmarja* a tak, ale to se zase vždycky rozplynulo, byla to jen móda. Je tedy možné, že s tím náboženstvím máte pravdu, ale nepamatuju si na to ze své práce.

VM: Také v tom *Komikovi* mi přijde, že jsou texty písní trochu pozměněné.

OW: Jak říkám, *Komik* byl takový film – aféra. Nebyla jsem u toho, já jsem jen nastoupila v té době a vím, že se řešil problém *Komik*. Bylo to něco neobyčejného, protože to byl jeden z těch dobrých filmů nakoupených v roce 1968, které šly do zpracování v roce 1971. Tehdy jsme třeba dělali celé Wajdovo dílo, co do té doby natočil. Protože na druhém programu se chystal Wajdovský festival v rámci portrétů jednotlivých režisérů. Takhle se dělal například Fellini. Ale pak ta dramaturgie byla rozbitá, čili něco z toho nebylo promítané vůbec a něco se promítalo zastrčené mezi ostatní program, ale ta kontinuita, že se nakoupí film a za tři roky jde do vysílání, ta platila. Teď je to rychlejší, ale tehdy to tak bylo, to znamená, že oni celý začátek 70. let zápasili s těmi liberálními nákupy.

VM: Děkuji. Chtěla byste ještě něco dodat?

OW: Asi ne, jen Vám popřeji hodně štěstí.

VM: Děkuji.

## **Příloha č. 5 – rozhovor s nejmenovaným romanistou**

Otázka: Jaké jsou Vaše zkušenosti s překladem pro dabing v 70. letech?

Odpověď: Začal jsem pracovat jako překladatel titulků pro ÚPF asi v roce 1972. Pro Českou televizi jsem dělal jak titulky, tak překlad pro dabing až koncem sedmdesátých let. Nejvíce jsem překládal na titulky i pro televizní dabing v osmdesátých letech, kdy jsem byl "na volné noze", a zhruba 20 let po Listopadu 1989.

Většinou jsem překládal film na titulky (z 300 snímků určitě nějakých 250). Pokud jsem překládal pro dabing, případnou cenzuru prováděli úpravci, a já jsem často ty upravené dialogy už neviděl. Někdy se stalo, že mě předem žádali o vynechávání nadávek a vůbec silných výrazů, jimiž se španělština a italština jen hemží, ale spíš to "upravovali"/y sami/y. Byly to vesměs osoby ženského pohlaví. Někdy to bylo k pláči, jako když mi jedna úpravkyně změnila bez konzultace "lodstvo" (šp. armada) na "armáda", protože v originále slyšela "armada". Úpravci zpravidla jazyk upravovaných dialogů neznali.

Otázka: Zveřejňovalo se jméno překladatele pro dabing? A pokud ano, existovali i v dabingu tzv. „pokrývači“ (tedy pokud dabingovou listinu přeložil někdo, koho režim neschvaloval, „pokryl“ jej svým jménem někdo jiný)?

Odpověď: Překladatelé pracující pro dabing byli uváděni jménem v ČT, stejně jako úpravci. Dabing Barandov však autory překladů neuváděl (alespoň ne mě). V dabingu

Barrandov pracovali i politicky "nespolehliví", jako např. Oldřich Černý (pozdější politik z okolí prezidenta Václava Havla). K překladům pro televizi jsem měl jakýsi soupis bohubíých zásad, ale kde je tomu seznamu konec?

Otázka: jak jste dialogové listiny překládal. Řídil jste se tím, aby se opticky shodovaly výrazné hlásky originálu a překladu, nebo byla tato činnost právě na úpravcích?

Odpověď: V italských a španělských filmech bylo povoleno užít jen jedenkrát slovo "hajzl" (přičemž "hovna" byla nahrazena "houbami"), politické narážky musely pryč (to škrtaly úpravkyně). Fonetikou jsem se nezabýval, ale dbal jsem instrukce, aby časový rozměr dialogu byl pokud možno co nejpodobnější originálu. Další doplňování či zužování dialogu prováděli opět úpravci. Někdy se jim však podařilo repliku zkrátit tak, že vybočovala z celkového stylu mluvy osob a protiřečila i samému filmovému ději. Týkalo se to často veršů nebo písňových veršů.

#### Příloha č. 6 – cenzurní karta k filmu *Komik*

7624

K O M I K

Anglie FAT\* 01149 celovečerní klas.čb.

31.5.1960 zhlédnuto v orig. versi na 44. vjb.komisi přijato Řapek  
Při kontrole dubbingové listiny zjistíme teprve přesné znění dialogů. Těžiště filmu je ve filosofii textu, který překladatelka nezvládla pro množství slangových výrazů

21. 6. 60 *ex dubbing Řapek kul. nas FM-13. 6. 60*

4.7.1960 hot.kop. a prův. list bez závad Švitorka č. F 11-01149



**Příloha č. 7 – cenzurní karta k filmu *Dvanáct rozhněvaných mužů***

2470

DVANÁCT ROZHNĚVANÝCH MUŽŮ  
/La angry men

USA F 11-10070 celovečerní dubbing 2.380m

1.4.1960 zhlédnuto v orig. versi ma 26. výb. komisi bylo doporučeno  
k. přijetím s. Rápek. S návrhem souhlasí s připomínkou, že  
bude nutno věnovat zvláštní pozornost při schvalování tit.  
listiny, kde pravděpodobně dojde k několika škrtům.  
Ve filmu hraje Jiří Voskovec. Je nutné zjistit konečně jeho  
vztah k nám

4.4.1960 promítáno pro vedení HSTD, které žádá i výběrová komise k  
ověření správnosti svého rozhodnutí.  
vedení HSTD s. Kovářík souhlasí s přijetím.

28.2.61 2x dubbing Šopek schvál.č. F 10 1.3.1961

31.3.1961 hot.kop. a výr.list bez závad Daumová č. F 11-10070



Příloha č. 8 – cenzurní karta k filmu *Myš, která řvala*

M Y Š, K T E R Á Ř V A L A 4529

USA celovečerní

*FM-40195*

18.5.1963 zhlédnuto v orig. versi na Nár. tř. přijato - s. Franěk upozornil ss Kováře na škodlivé vyznění některých momentů ve filmu. S. Kovář sdělil, že film viděli ss. Kovář, Kovář, Štefek a že byl promítnut naměstkům. Není důvodu k zásahu.  
Dle sdělení s. Prokopové film byl promítán ve výb. komisi v r. 1960 / cca červenec - prosinec/

25.5.1964 2x text ruk. titl. listiny s. Píšek *12.4.64 vácen 1x*  
29.5.64 konsultovaný se s. Pásovským *neoprávně* dialogy na str. 25, 26, 31, 33 a 34. Prohlásil, že se dohodne s Pásovským o změně výpravěch. (Na těchto stránkách byt s komediální polozí je shromážděná a zkrácená politická zpráva, politika.)  
10/664 Projednání úpravy na str. 31, 34, 33 se s. Jančurou (Franěk) uprosil s. Pásovský

23/664 shlednuta titulovaná kopie, (s. Meisner a s. Čížek): proti samotné části u hranice je vystižena. Souv. Pásovský projedná změnu - změnění titulů ve věci rozhl. hlasatel.  
24. 6. 64 změna v titulcích (dialog mezi diplomaty) provedena podle sdělení s. Pásovského; film shledl vlt. vlt. KSC v četní soudruzi Hendrychovi, bez připomínek, takže je možno potvrdit výslovně list.  
10. 6. 64 hol. kop. a provedení list s. Čížek  
i. #11-40195  
14.7.64 viz OH 40/64 č. 93

**Příloha č. 9 – cenzurní karta k filmu *Konec dne***

